Quaderns de Vallençana
Número 1 - Juny del 2003 - Època I



1 QUADERNS DE VALLENÇANA

Avantguardes i conservadurisme ideològic

Un poco de seriedad

L'avantguarda, un fenomen històric

Los vasos comunicantes de la radicalidad
de la vanguardia y el fascismo

Hèlix: una avantguarda sense teatre

Película de la vanguardia

El teatro de vanguardia de Max Aub

J. V. Foix i l'avantguardisme

Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible

Ramon Esquerra o l'«altra» modernitat

Sobre la significación de las vanguardias
Entrevista a Andrés Sánchez Robayna

A l'entorn de Federico García Lorca

Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya


Quaderns de Vallençana

Quaderns de Vallençana

Avantguardes i conservadurisme ideològic



Número 1 - Juny del 2003 - Època I

Consell assessor
Manuel Aznar
Maria Campillo
Josep Corredor Matheos
Maria Josepa Gallofré
Pere Gimferrer
Julio Manegat
Alexandre Masoliver Masoliver
Juan Antonio Masoliver Ródenas
Joaquim Molas
Joan Perucho
Domingo Ródenas
Robert Saladrigas
Andrés Sánchez Robayna
Jaume Vallcorba
Fernando Valls

Totes les il·lustracions que apareixen en aquest número pertanyen a autors que han estat guanyadors o finalistes o bé han obtingut mencions honorífiques al Premi Nacional de Pintura Juan Ramón Masoliver organitzat per l'Ajuntament de Montcada i Reixac. L'única excepció és la imatge que il·lustra l'article «A l'entorn de Federico García Lorca», que ha estat realitzada per Joaquín Masoliver Ródenas. Els artistes reconeguts pel premi nacional són: Francesc Ruestes, Maese Pérez, Oriol Sàbat, Romà Vallès, Palomo Miguelena, Tomasa Martín, Josep Manuel Aznar, Benito Marcos, Hoonjung yoon, Albert Vidal i Jaime Picazo.

Edició
Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac

Coordinadora
Sonia Hernández

Editora
Laia Tresserra

Correcció
Rebeca Martín
Consorci per la Normalització Lingüística
Montcada i Reixac

Disseny
B & M

Impressió
Gramagraf

Dipòsit Legal
B-27.989-2003

Exemplars: 500

Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 93 572 64 74 (Regidoria de Cultura)

Sumari

Presentació

Juan Antonio Masoliver Ródenas: Un poco de seriedad 8

I Context general

Josep Maria Balaguer: L'avantguarda, un fenomen històric 18

Domingo Ródenas de Moya: Los vasos comunicantes de la radicalidad de la vanguardia y el fascismo 26

II Plataformes

Francesc Foguet i Boreu: *Hèlix*: una avantguarda sense teatre 36

Isabel Aparici Turrado: Película de la vanguardia 48

III Personatges

Silvia Monti: El teatro de vanguardia de Max Aub 60

Marçal Subiràs i Pugibet: J. V. Foix i l'avantguardisme 66

Luis López Molina: Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible 72

Teresa Iribarren Donadeu: Ramon Esquerra o l'«altra» modernitat 82

IV Juan Ramón Masoliver

Sonia Hernández: Sobre la significación de las vanguardias
Entrevista a Andrés Sánchez Robayna 94

V Textos de Juan Ramón Masoliver

A l'entorn de Federico García Lorca 104

Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya 108

Un poco de seriedad



Francesc Ruestes

QUADERNS DE VALLENÇANA es un ambicioso proyecto a largo plazo que se está traduciendo, a partir de este primer número, en una realidad. La naturaleza, o mejor dicho, el espíritu de esta revista descansa en un rigor académico y en una función asimismo divulgadora, que cubre prácticamente, a través de la figura de Juan Ramón Masoliver Martínez de Oria, todo el siglo XX. Por un lado, se propone estudiar las distintas expresiones culturales y su incidencia en Masoliver, por el otro, «reconstruir» la personalidad de Masoliver y su papel en la vida y en las letras catalanas y españolas a lo largo del siglo. Tarea tan difícil como necesaria, porque Masoliver ha dejado voluntariamente muchos huecos que, por el hecho de que la mayoría de los testigos directos han desaparecido, van a ser muy difíciles de llenar.

Dedicar los QUADERNS a destacar la importancia de su presencia en la dinámica catalana y española (y, por supuesto, italiana) del siglo, es algo que Masoliver habría rechazado de plano. «Un poco de seriedad», habría dicho. Era lo que decía cuando en los últimos años de su vida insistíamos, familiares, amigos y admiradores en que escribiera sus memorias. No haberlas escrito es uno de los vacíos más grandes que nos queda de una de las generaciones más vitales y contradictorias de la España contemporánea. Masoliver se impacientaba y se irritaba fácilmente, pero bastaba una palabra para que esta irritación desapareciera por ensalmo como si jamás hubiese existido. Sólo le he visto realmente furioso, con una furia que rayaba en la impotencia y la desesperación, cuando insistíamos en lo de las memorias.

Y lo malo es que tenía razón. Le faltaba el afán de protagonismo (que no lo necesitaba) y el narcisismo que alimenta a los grandes memorialistas, no a los escribidores de memorias, sino a los creadores, como por ejemplo Carlos Barral. A Masoliver no le gustaba hablar de su vida sino de la vida de los demás, y de estos demás hablaba más de sus cualidades humanas que de sus méritos artísticos. En los últimos años, cuando a las visitas de los amigos a su casa de Vallençana se unieron las de sus jóvenes admiradores, se abrió un poco más. Pero no para reconstruir una vida sino un breve instante de esa vida. Vivía en la amistad, pero tampoco hablaba de sus amigos. Sé más de su vida por lo que escuchaba en sus conversaciones telefónicas que por lo que él podía contarme desde que a los nueve años fui a vivir a la casa de mis abuelos, donde vivía también él cuando regresaba del extranjero. Y la que hablaba de sus amigos o parientes era, en todo casi, su madre Luisa, que había visto pasar por la casa de la Rambla de Catalunya a los más dispares y disparatados amigos de su hijo. Entre otros, el hijo de su prima y amiga de los años de Calanda, la también religiosísima madre de Luis Buñuel. Ya en mis años de Vallençana, donde las conversaciones eran mucho más frecuentes y cercanas (nunca ejerció de maestro: no le impacientaba la ignorancia del joven sino la estupidez, y eso no es patrimonio de los jóvenes), si hablaba de Breton, o de Buñuel, o de Joyce, o de Pound, era porque se trataba de figuras por las que yo empezaba a intere-

sarme. Pero no hablaba de la relación con ellos o de cómo los conoció, sino de algún aspecto de sus personalidades o de su obra en las que Masoliver no aparecía por ningún lado.

Nos daba la contraria porque le encantaba dar la contraria y poner a prueba nuestra imaginación dialéctica. Y le encantaba dar la contraria movido por una inteligencia chispeante y creativa. Y además tenía casi siempre razón y cuando no la tenía nos dejaba igualmente desarmados. No derrotados, porque nunca le interesó salir victorioso en nada. Extraña mezcla de apasionado y de escéptico, de hombre que vivió en el centro del torbellino —cuando el torbellino no era él mismo— y de anacoreta, esgrimía argumentos con una deslumbrante pirotecnia. Su desbordante ingenio obligaba a ponernos a la defensiva. Deslumbrante y extravagante. Pero ya sabemos que el extravagante es, precisamente, el que en nombre de la autenticidad ha descartado todo compromiso con las convenciones. Este Masoliver no cambió a lo largo de los años, fue el Masoliver que se mantuvo alerta hasta el final de sus días y el que apoyó las expresiones artísticas más radicales. Esta energía se complementaba con una cualidad cada vez más visible: una serenidad interior que era, asimismo, una serenidad expresiva. Ahora nos desarmaba no por la contundencia sino por la sensata lucidez. Y por ser lúcida, había un toque de insensatez que le hacía siempre tan distinto a los demás. Éste es el Masoliver que en la prensa y con los amigos empezó a hablar de la experiencia de *Hélix*, de Pound o de Joyce, de Buñuel o de Dalí, como hablaría también de sus amigos de lejanas aventuras: Carlos Clavería, Guillermo Díaz-Plaja, Joan Perucho y tantos otros; o de los más recientes, como Joaquim Molas (una lamentable ausencia en este primer número de Quaderns de Vallençana) o José Agustín Goytisolo. Debería subrayarse, pues, que no sólo hay una larga evolución en la obra y la personalidad de Masoliver sino que en cierto modo y por razones que veremos permaneció siempre fiel a sus raíces vanguardistas. Como ha señalado Joaquim Molas, cuando el joven Masoliver viajó a París, «va iniciar una nova aventura que, a través d'un joc molt complicat de relacions i d'experiències, va dessucar a poc a poc la seva radical concepció de la ruptura, en general, de les avantguardes i, en particular, del surrealisme. Sense que arribés a renunciar mai del tot, però, al seu esperit més genuí» (Molas 1994). Esto por lo que se refiere al Masoliver protagonista cultural, por lo que resulta imprescindible conocer tanto las raíces —de las que se ocupa esta primera entrega de los Quaderns— como su posterior evolución.

La personalidad intelectual de Masoliver es inseparable de su personalidad humana, y también de aquí a su visible evolución hay unas constantes que se mantendrán vivas. Joan Perucho nos recuerda unas palabras de Bodini, quien ha dejado un exacto retrato de lo que *fue* Masoliver en su juventud: «Un par de generaciones lo llamaban con dulce envidia: el loco Masoliver, pero en la violencia de sus ímpetus, de sus encabritamientos, en su total falta de frenos no era difícil vislumbrar sobre su cabeza (especialmente de noche) la aureola del santo» (Perucho 1994). Y a esta aureola hay que añadir una cualidad fundamental que explica su reticencia a hablar de su persona: el pudor.

Masoliver rindió generoso homenaje a los artistas cercanos a él y a sus aventuras. Pero muy pocas veces hablaba de las suyas, de su papel central en la vanguardia catalana y en el puente que tendió entre la catalana y las diversas vanguardias peninsulares. De las revistas *Ginesta* y *Hélix* y del *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya* a finales de la década de los veinte, de sus colaboraciones en la prensa italiana en la década de los treinta, de *Entregas de poesía* y de la colección Poesía en la Mano en la década de los cuarenta. De su presencia en *Destino* desde su fundación en 1937, donde contribuyó no poco a la rápida desfascistización de la revista en favor de un progresivo liberalismo anglófilo tan mal visto por el germanófilo

régimen franquista. De su presencia en *La Vanguardia* como corresponsal, como crítico de arte, como crítico de literatura y como atento informador de la cultura internacional a través de su «Mesa de redacción». De su última gran aventura: *Camp de l'Arpa*, en la década de los setenta. Por no hablar, naturalmente, de sus traducciones o recreaciones, las más audaces (y en la audacia está la exactitud) de nuestra posguerra, y que incluyen, en un verdadero desafío, a Dante, a los poetas del Dolce Stil Novo, especialmente Cavalcanti, a Carlo Emilio Gadda y a Italo Calvino, a Ausiàs March, Carner, Salvat Papasseit, J. V. Foix, Salvador Espriu o Pere Gimferrer.

Incluso su evolución política tuvo un peso determinante en muchos de sus amigos, muy especialmente en Dionisio Ridruejo. De nuevo es Joan Perucho quien recoge ahora unas palabras del propio Masoliver: «las letras llevan al periodismo, éste a la política. Pero cuando la política deriva en burocracia, con su corte de papeleo, besamanos y quisquillas, fuerza es asirse a las letras, de las meramente especulativas (ésas que llaman bellas por su aparente inutilidad), so pena de madurar en paramera la vida interior y reducir el organismo a una mano mecánica que echa a cientos las firmas. Sintiendo los primeros indicios de semejante desventura volví, meses atrás, a la sociedad de mis poetas».

En Masoliver se conciliaba el espíritu aventurero (viajero, fundador de revistas, creador de premios), el humanista, el erudito, el ensayista y el orfebre de una de las prosas más singulares del periodismo. Las razones por las que abandonó la política (fue secretario provincial de Propaganda en Barcelona, al servicio de Ridruejo) no fueron simplemente burocráticas. Su desprecio por el franquismo era visceral. No tanto porque Masoliver cambiara de ideas sino porque Franco, de tenerlas, las traicionó. Masoliver, quien como Pla, Sagarra, Ors, Martín de Riquer y tantos otros luchó al lado de los nacionalistas, jamás repudió las razones por las que luchó en la Guerra Civil, de la misma forma que fue muy claro en su repudio del franquismo. Sin embargo, hay aspectos oscuros también aquí: su atracción por el corporativismo procedía en parte de los ideales de la vanguardia, tan cercana al fascismo como al comunismo, pero también de la fidelidad de un edipianismo nada surreslista a su catolicísima madre y a la catolicísima tradición familiar: sus hermanos, con la excepción de mi padre, tuvieron una destacada actuación en el bando nacionalista. Pero sospecho que Masoliver, sin admitirlo de forma explícita, no sólo lamentó las consecuencias de cierta ideología y el papel que pudo tener en ella, sino que aceptó que su verdadera vocación estaba, en efecto, no en la sociedad de los políticos, sino en «la sociedad de mis poetas». Esto le llevó a concebir la amistad al margen de pasados o presentes ideológicos y de la simplista división entre vencedores y vencidos. Habrá que explicar por qué el Masoliver cercano durante toda su vida a Buñuel, a Max Aub y a tantos otros, estuvo también con escritores e intelectuales que coquetearon con el franquismo como Guillermo Díaz-Plaja (compañero de curso y de aventuras vanguardistas) o Leopoldo Panero. Y lo mismo podría decirse de su actitud frente al catalán que de nuevo surge de su radical independencia pero, asimismo, de sus raíces familiares: la madre de Calanda, el padre, ingeniero en Zaragoza en los primeros años del «zaragozano» Masoliver, quien al mismo tiempo empezó a escribir en catalán y ha sido uno de los grandes traductores del catalán. Y que, nacido en Zaragoza, viajero del mundo, se afincó en Montcada i Reixac donde vivió «catalanamente» y donde se le nombró hijo adoptivo.

No era la humildad lo que le llevaba a Masoliver a no hablar de su persona, sino el pudor y la generosidad. Las cosas y las personas existían al margen de lo que él hubiese contribuido a su existencia. Jamás habló de «su» *Hélix*, «su» Premio Nadal y de los escritores que lo ganaron gracias a su apoyo, de «su» *Camp de l'Arpa*. Masoliver no era humilde, porque sabía muy bien cuales eran sus cualidades. Y la humildad es negar lo que uno es como vanidad es exhibirlo e hipocresía falsificarlo.

Junto al hombre apasionado estaba el escéptico. Y Masoliver fue muy escéptico sobre la trascendencia de cualquiera de sus aportaciones. E insistía en que lo que le gustaba era leer. De nuevo: como buen escéptico, se refugiaba en la lectura y se lanzaba a todo tipo de actividades. Quieto e inquieto, extrovertido e introvertido. Un hombre que entre las más estrepitosas carcajadas (el humor que compartía con los vanguardistas) de pronto decía «poca conya!», o su eufemístico «un poco de seriedad» para arrastrarnos de nuevo al centro de su sabiduría. Estas frases, muchas veces las palabrotas de un malhablado que en él, al transformarlas, se convertían en joyas literarias, «poca conya», «¿me sigues?', «son ganas de hablar por no callar», el misterioso «maricón de cañada» y tantas otras, servían de clave para un cambio en el ritmo de la conversación.

La consecuencia de esta personalidad extrovertida y al mismo tiempo elusiva ha sido, como he dicho, los vacíos que ha dejado para reconstruir su figura y, como consecuencia, para reconstruir muchos aspectos de la cultura española de los fértiles años inmediatamente anteriores a la guerra incivil, los enormemente complejos y castigados de la posguerra («generación quemada», llamó Masoliver a su generación) y los de la transición democrática. El hecho de que ya de muy joven pasara la mayor parte de su vida en el extranjero, también ha contribuido notablemente a hacer más visibles estos vacíos. Cuando, tras mi primer viaje a Perugia, se despertó mi interés por la literatura italiana y le comentaba mis «descubrimientos», Masoliver no sólo se conocía perfectamente la obra de estos escritores (sólo en Joan Petit, uno de los que apoyó la aventura de *Hélix*, y que luego fue marginado por el franquismo he visto parecida capacidad para borrar la frontera entre «clásicos» y «modernos» y leer a todos los escritores de cualquier época, desde la «modernidad» que no necesariamente o exclusivamente significa desde la vanguardia), sino que los conocía personalmente o habían sido amigos suyos. Muy poco sabemos y sabremos de estos contactos. En la entrevista de Sonia Hernández a Andrés Sánchez Robayna aquí incluida, el poeta y estudioso canario confirma lo que vengo diciendo: «Me asombró el conocimiento que Masoliver tenía sobre la obra de Bunting y sobre otras muchas obras y autores de los que yo tenía la impresión de que nadie sabía nada en España», y de Pound, «de quien contó hechos y anécdotas que temo se habrán perdido, pues no tengo noticia de que lo haya escrito nunca».

Se cierra el círculo: el propio Masoliver contribuyó a todos estos vacíos por el poco interés que siempre tuvo en hablar de su persona. Y, por lo tanto, en hablar de quienes fueron sus compañeros de viaje o de aventuras. El ambiente enrarecido de la época contribuyó no poco. Y las frecuentes ausencias de Masoliver, desde sus años como corresponsal en el extranjero hasta sus años de semirreclusión en Vallençana. Por eso, como apunta Sánchez Robayna, «estamos necesitando desde hace tiempo un estudio de sus artículos y actividades no ya sólo en relación con el surrealismo (que es lo que Molas estudia en su caso) sino también en otras líneas, movimientos y personalidades con que Masoliver estuvo en contacto en los años 30 y 40: Joyce, Pound, sus colaboraciones en *Il Mare*, etc. No se puede hablar con propiedad y fundamento de este aspecto de Masoliver sin conocer a fondo esos datos, y todavía no los conocemos bien». Para concluir: «Todo esto está pendiente de estudio, y estoy seguro de que la Fundación que lleva su nombre va a hacer posible avanzar en el conocimiento de este y otros muchos aspectos de su obra.»

Regreso, pues, al principio: Quaderns de Vallençana surge de una idea de Sonia Hernández, investigadora de la obra de Masoliver, sobre quien está preparando una tesis doctoral, y autora, junto con Angel Acín, del libro *Dies llegits* en torno a la figura de Juan Ramón Masoliver. El proyecto fue discutido y aprobado con entusiasmo por el Ayuntamiento de Montcada i Reixac como parte de las distintas actividades de la Fundación Juan Ramón Masoliver y ha de constituir, junto con la biblioteca, uno de los pilares de la Fundación. Quaderns de

Vallençana, que toma su nombre del barrio residencial de Montcada i Reixac donde se encuentra la casa de Masoliver y que se convirtió en importante foco cultural, se ofrece como una revista de alta divulgación, dirigida a un público relativamente amplio, y se propone estudiar la figura de Masoliver, su proyección en las distintas épocas en las que desarrolló sus actividades en el marco de Montcada i Reixac, Catalunya, España y Europa, como expresión de su universalismo. Un proceso artístico y cultural paralelo, pues, a su biografía humana. Una cronología que irá marcando, número tras número, un desarrollo que cubre gran parte del siglo xx. En cada número se incluirán artículos sobre el contexto histórico y cultural, las plataformas intelectuales, los personajes vinculados a Juan Ramón Masoliver y estudios sobre Masoliver y su obra, además de aportaciones textuales, especialmente artículos de Masoliver que iluminen el conjunto de cada número y, por consiguiente, de cada época.

El primer número, que es el que el lector tiene en sus manos, se centra en el conservadurismo ideológico y la vanguardia, y no sólo establece, volveré a ello más tarde, la relación de Masoliver con las vanguadias, sino que ilumina no pocos puntos oscuros de su biografía intelectual. El segundo número estará dedicado a los intelectuales en la década de los treinta y se analizarán, entre otras cosas, la atracción por el fascismo por parte de una juventud que era, al mismo tiempo, revolucionaria. Atracción que coincide, en el caso de Masoliver, con su amistad con Ezra Pound, para el que colaboró como secretario, lo que le permitió entrar en contacto con lo más vivo de la cultura europea y norteamericana de la época. Se incluirá la traducción de algunas de las cartas más significativas de Pound a Mas, como le llamaba, y alguno de los artículos que escribió para *La Vanguardia*, *El Sol*, y para la revista *Mirador*. El tercer volumen estudiará la actitud de los intelectuales ante la guerra civil. El cuarto, el pensamiento durante los primeros años de la dictadura franquista, que coincide con la renuncia de Masoliver a sus cargos políticos y su estancia en Italia como corresponsal de *La Vanguardia*, sin abandonar nunca su dedicación a la crítica, y sus actividades como promotor cultural. Este ciclo histórico-biográfico se cierra con la llegada de la democracia y los profundos cambios en la sociedad española y cómo vivió Masoliver dichos cambios. Fue en este periodo cuando se le concedió el Premio Nacional de Traducción por el conjunto de sus traducciones.

El bloque temático se abrirá con un número dedicado a literatura y periodismo, dos vocaciones que llenan la vida entera de Masoliver. El segundo sobre el Premio de la Crítica en su primera y más brillante etapa, durante la década de los cincuenta y los sesenta, y que culmina con los encuentros celebrados en Vallençana, posiblemente el punto más alto —por la calidad del jurado y de las obras premiadas y por su proyección nacional— en la historia del premio. El tercer volumen estará dedicado a las traducciones, con reflexiones de carácter teórico, inevitables a la hora de analizar unas traducciones tan singulares como las de Masoliver. Se rescatarán, asimismo, algunas de las versiones que publicara en las revistas *Hélix*, *Entregas de poesía* o *Camp de l'Arpa.* El cuarto estará dedicado a los suplementos culturales de los diarios, a los cambios radicales a lo largo de medio siglo y la prolongada presencia de Masoliver, especialmente en el suplemento de libros de *La Vanguardia*, bajo su propia dirección y, años más tarde, bajo la de Robert Saladrigas y Sergio Vila-Sanjuán respectivamente. El cuaderno número cinco estará relacionado con los dos bloques anteriores, el del Premio de la Crítica y el de la crítica en los suplementos de periódicos, para ampliar el discurso en torno a la crítica en general. Se dedicarán monográficos a los escritores de guías y a la *Guía de Roma* de Masoliver, uno de los mayores monumentos a la erudición sin perder la vitalidad de un libro de viajes; a los premios literarios, donde Masoliver tuvo una presencia destacadísima, entre otros en el Premio Nadal, en el Planeta, en el Ciudad de

Barcelona o en el Ciudad de Barbastro. Y uno sobre la poesía, interés central, junto con la pintura, en la vida y en la obra de Masoliver. Se destacará el apoyo de Masoliver a poetas específicos, sus traducciones, la creación de colecciones como Poesía en la Mano y la presencia de la poesía en revistas como *Entregas de Poesía* o *Camp de l'Arpa*, cofundada con el editor de la mítica colección de poesía El Bardo, José Batlló. Los cuadernos se cerrarán con un monográfico dedicado a Masoliver y Vallençana con estudios de carácter histórico, con la colaboración de investigadores locales, sobre Montcada i Reixac y su barrio residencial, con el testimonio de escritores como Ignacio Agustí o Dionisio Ridruejo, y con artículos que el propio Masoliver escribió sobre el que fue lugar de veraneo y años más tarde centro de sus actividades intelectuales. Todos los números se ilustrarán con las obras ganadoras, finalistas y las que consiguieron una mención honoraria en el Premio Nacional de Pintura Juan Ramón Masoliver, que promoviera y organizara Masoliver en Montcada y que hoy, recuperado, organiza el Ayuntamiento de Montcada. Además, como sucede en este primer número, se encontrarán otras colaboraciones artísticas relacionadas directamente con Masoliver; me refiero a la ilustración que otro Masoliver artista, mi hermano Joaquín Masoliver Ródenas, ha realizado para acompañar el ensayo sobre García Lorca.

Este bosquejo, ciertamente ambicioso, se propone combinar el testimonio personal con el análisis y la investigación, la información sobre datos de la biografía de Masoliver conocidos y medio olvidados junto a otros prácticamente desconocidos. Puede decirse que el conjunto ofrecerá una verdadera historia de los grandes movimientos artísticos del siglo XX, sin olvidar su contexto político, así como una biografía personal y cultural de Masoliver, todavía llena de lagunas.

Este primer número monográfico en torno a Juan Ramón Masoliver y las vanguardias es buena prueba de que un proyecto tan ambicioso nada tiene de descabellado. Las discusiones generales sobre la vanguardia, sin referirse necesariamente a Masoliver, iluminan no pocos puntos sobre su aportación y unas contradicciones, las suyas, que están en el seno mismo de las distintas expresiones vanguardistas. Y la presencia de Masoliver ilumina asimismo no pocos aspectos de las vanguardias en general, sobre todo en Catalunya y en España. No es mi intención resumir aquí cada una de las contribuciones: son lo suficientemente atractivas como para que el lector se adentre directamente en ellas. La relación entre los distintos aspectos de las vanguardias es tan estrecha, verdaderos vasos comunicantes, que más que una colección de artículos puede considerarse (y no necesariamente se va a poder cumplir esta ambición en cada uno de los números) como un verdadero libro. Cada colaborador aporta datos y aspectos nuevos que se integran en el conjunto como las piezas de un puzzle. Y digo de un puzzle porque, si bien es cierto que hay un esquema que va de lo general a lo particular, el lector puede elegir el orden que más le apetezca según sus preferencias temáticas. En todo caso, si no resumir, sí me interesa destacar algunos aspectos que no sólo constituyen el tejido «narrativo» de la monografía, sino que además, conviene subrayarlo, están relacionados con el propio Masoliver, aunque ésta no haya sido la intención explícita del investigador.

La primera sección se abre con las colaboraciones de Josep Maria Balaguer y Domingo Ródenas situando a las vanguardias en un contexto general. Balaguer establece una relación entre las vanguardias históricas y la vanguardia en la actualidad, entre la modernidad y la posmodernidad, analiza el surgimiento de las vanguardias históricas con el futurismo y el cubismo y su relación con los cambios sociales, especialmente con la sociedad industrial como destructora de la sensibilidad de los individuos. Dos presencias importantes son la de Marinetti y la de Apollinaire, éste uno de los primeros en relacionar explícitamente la actividad de los escritores y los artistas plásticos. Él es el primero en poner en circulación el término

surrealismo, en un sentido que no corresponderá exactamente con el que le dará Breton. La exposición de Balaguer abre las puertas a la más concreta de Domingo Ródenas sobre la relación entre la radicalidad de la vanguardia y el fascismo y se centra en las figuras de Giménez Caballero y Arconada. Para Ródenas, «tanto la vanguardia como el fascismo constituyen expresiones límite de la modernidad más que reacciones contra ella». Esta observación y las reflexiones en torno al orden son especialmente útiles para entender la atracción de Masoliver y de tantos otros jóvenes intelectuales europeos por el fascismo, y resulta sintomático que «a pesar de sus simpatías e incluso la devoción de ciertos creadores por la ideología fascista no dejaron de resultar sospechosos para los dirigentes del nuevo Estado». Y en gran medida nos ayuda a ver cómo Masoliver estaba más cerca de la vanguardia en general y de su afán de transformación que del surrealismo, pese a que fue, a través de *Hélix*, uno de los grandes difusores del surrealismo en España, ya que en dicha revista tradujo en 1929 «Poisson soluble» de Breton. Estoy tentado a concluir que Masoliver, como tantos otros vanguardistas, no llegó a resolver la dicotomía entre tradición y revolución o, mejor dicho, incorporó esta contradicción como una parte de la naturaleza del arte renovador. Al fin y al cabo, ya Apollinaire en su poema «La jolie rousse» nos dice «Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir», «Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention / De "Ordre" et de "Aventure"»; y cuando Baudelaire nos canta este lugar misterioso donde «tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, campe et volupté», no olvidemos que titula el poema «Invitation au voyage», que es como decir a la aventura.

Masoliver, pues, se situó en el centro de la vanguardia, para luego acercarse a las propuestas de Pound y de Joyce. No renegó nunca del simbolismo, que al fin y al cabo, como después el modernismo en América Latina, representó un cambio radical en la concepción del lenguaje y de la sensibilidad poética. Lo mismo ocurre con su atracción por la literatura medieval, una atracción pertinentemente estudiada por Marçal Subiràs a propósito de J. V. Foix y su vanguardismo. Foix, nos dice, que «porta a la pràctica una interpretació clàssica de l'avantguarda i que per tant també se n'aparta». Pero Foix (al igual que Masoliver, añado yo), «era conscient i coneixia amb detall l'abast de l'art i de l'ètica subversiva dels moviments d'avantguarda». En cierto modo coincide Sánchez Robayna cuando se pregunta si hubo realmente un surrealismo español con excepción de figuras como Dalí, Miró o Domínguez: «lo que hay, a mi juicio, es una fuerte impregnación surrealista». Lo que permanece, y lo que alimentó siempre al espíritu inconformista de Masoliver, son «las ideas de invención y transgresión», por más que muchos de los artistas defendidos por él, más en el terreno de la escritura que en el de las artes plásticas, fueron amantes del «orden»: el crítico que elogió a Cirlot era el mismo que defendió a Panero. La contribución más centrada en Masoliver, además de la entrevista a Sánchez Robayna de Sonia Hernández, es, naturalmente, la de Francesc Foguet sobre la revista *Hélix*, donde dedica especial atención al cine, lo que nos remite a al artículo de Isabel Aparici sobre el cine de vanguardia, y la referencia al teatro, que a su vez se relaciona con el artículo de Silvia Monti sobre el teatro de vanguardia de Max Aub. La contribución de Luis López Molina sobre Gómez de la Serna, el ramonismo y la greguería, muestra de forma indirecta la amplitud de un término tan escurridizo como es la *vanguardia*.

Especialmente útil es el artículo de Teresa Iribarren sobre Ramón Esquerra, compañero de curso de Masoliver y «el más culto de la clase», junto con Guillermo Díaz-Plaja, Carlos Clavería o Pedro Grases entre otros. El interés del artículo está, precisamente, en que no se nos habla de la otra vanguardia sino de la «"otra" modernidad». Esquerra era un conocedor y divulgador del cine soviético, fue de los primeros en introducir a James Joyce y a Virginia Woolf en las aulas catalanas, colaboró

entre otras numerosas publicaciones en *Ginesta* y en *Mirador*. Al igual que Masoliver, su discurso fluctuaba, nos dice Iribarren «entre el to periodístic i el propi de l'assaig, pretenia introduir el *common reader* al complex univers de les lletres europees» y, con la introducción de los novelistas británicos en Catalunya, «demostra una voluntat clara d'estar a l'avantguarda». Y a fin de cuentas, dado que en crítica literaria es realmente difícil ser «vanguardista», lo que sí se puede mostrar es una «voluntad de vanguardia», que es la que muestra Juan Ramón Masoliver en el artículo crítico en la sección que cierra los QUADERNS «A l'entorn de Federico García Lorca» publicado en la revista *Ginesta* y según el propio Masoliver, el primer ensayo crítico de la obra del granadino. Centrado en el *Romancero gitano*, destaca el carácter gongorino de las imágenes, la naturaleza dramática, «una animació, un xic panteista, del món insensible», con la humanización, por ejemplo del viento, la importancia de los colores e incluso la influencia de los cuentos infantiles. Y si señala cómo la presencia de «el suprerrealisme, apuntant ja en qualques romansons antics, pren, de mica en mica, més cos», su conclusión es que García Lorca, pese al engañoso populismo, invita a leerlo por lo que tiene de actual, denunciando al mismo tiempo a quienes «volen tirar tota la nova literatura al cove». La posición que Masoliver mantuvo frente al surrealismo se puede observar claramente en el crítico artículo que aquí se reproduce y que se publicó en un número extraordinario del *Butlletí*, coordinado por Masoliver y Quim Nubiola a partir de materiales sobrantes de *Hèlix*: «Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya».

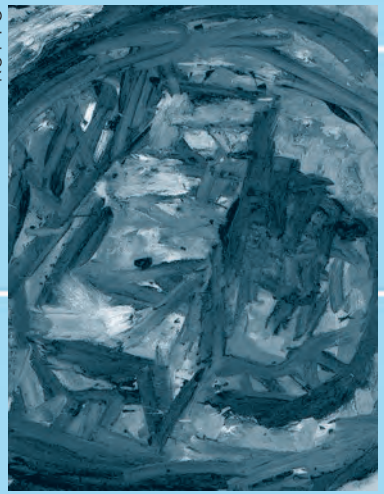
Lo que convierte a Juan Ramón Masoliver en una figura excepcional dentro de la literatura y las artes del siglo XX es, entre otras muchas cualidades, su capacidad de convertir la cultura en una vivencia, su desinterés por la esterilidad académica y sin embargo su rigor como erudito, la amplitud de sus conocimientos, la lucidez ante los procesos del arte, el haber roto la barrera entre lo antiguo y lo moderno, entre la tradición y la vanguardia para darle a todo una dimensión de modernidad. Su generosidad y su independencia. Las páginas de este QUADERN han contribuido no poco a definir las vanguardias históricas y el concepto general de vanguardia, han iluminado parte de la figura de Masoliver, quien a diferencia de tantos otros vanguardistas que abandonaron a mitad de camino, no tenía voluntad de vanguardia sino que era, por naturaleza, un humanista radical, un hijo de su siglo que cargaba con todos los siglos a cuestas, para instalarse, con la misma naturalidad con la que se instaló en Vallençana, en el corazón de la modernidad en su sentido más amplio, allí donde caben Cavalcanti, su amadísimo Dante, su queridísimo Pound, y los muchos escritores españoles a los que él apoyó y respetó desde el principio, entre ellos Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan-Eduardo Cirlot, Miguel Espinosa, Javier Tomeo, Pere Gimferrer o Andrés Sánchez Robayna. Por no hablar de los pintores, entre ellos el montcadense Joan Capella. «Si la vanguardia no hubiese existido, la habría inventado Masoliver», escribió el poeta Sumiyo. «¿Sumiyo? ¡Por el amor de Dios! ¡Un poco de seriedad!», habría exclamado Masoliver, para así cambiar de tema.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

MOLAS, Joaquim (1994). «Masoliver i les avantguardes». *Cuadernos de Estudio y Cultura. Juan Ramón Masoliver: 60 años de creación, crítica y traducción literarias*, núm. 4 (abril), p. 27-31.

PERUCHO, Joan (1994). «El meu Joan Ramon Masoliver». *Cuadernos de Estudio y Cultura. Juan Ramón Masoliver: 60 años de creación, crítica y traducción literarias*, núm. 4 (abril), p. 33-40.

Il·lustracions de Maese Pérez i Oriol Sàbat



Oriol Sàbat



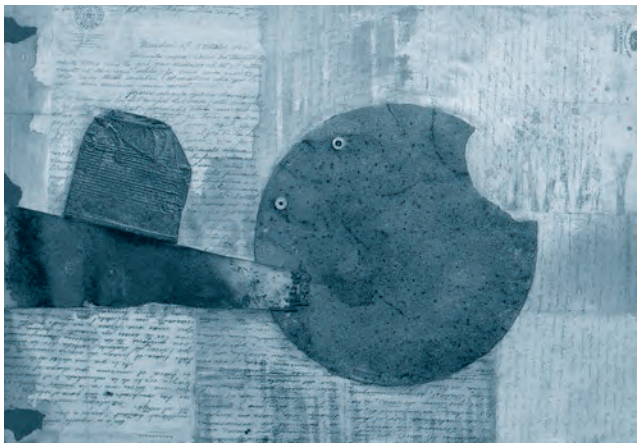
Maese Pérez

1 Context general

Josep Maria Balaguer
L'avantguarda, un fenomen històric

Domingo Ródenas de Moya
Los vasos comunicantes de la radicalidad
de la vanguardia y el fascismo

L'avantguarda, un fenomen històric



Maese Pérez

El pas del sentit literal a un sentit figurat del terme *avantguarda* és un fenomen lligat al projecte il·lustrat i a les seves derivacions a partir de la Revolució Francesa (Calinescu 1974). El terme passa de designar la part més avançada d'un exèrcit, a suggerir el conjunt de portadors d'uns ideals de progrés, de canvi que assenyalen un camí a la seva societat. Aquest ideals podran ser polítics, artístics o interferits. En el seu origen aquests ideals il·lustrats impliquen una noció lineal del progrés, en què l'avanç del coneixement, les seves aportacions es converteixen en instrument del procés de canvi històric. Com que qui pot crear-los i projectar-los en la societat ha de ser un subjecte social, el projecte porta aparellada la idea d'uns individus, grups o sectors socials que es constitueixen, en la mesura que són creadors, portadors i difusors d'aquests ideals, en el motor del progrés. Una de les característiques nuclears d'aquell projecte és que no diferencia entre coneixement humanístic i científic, els dos han de resultar compatibles.

Existeix actualment un cert acord sobre el fet que la postmodernitat va lligada a la crisi de l'avantguarda i del projecte il·lustrat. Aquesta correlació podria ser una simple casualitat. Però, si els discursos que relacionen aquests tres fets no s'equivoquen estem en una posició de privilegi per analitzar en què van consistir alguns d'aquests fenòmens.

Igual que el projecte il·lustrat ha tingut múltiples concrecions, el terme *avantguarda* ha estat aplicat a una gran diversitat de fenòmens, però al llarg del XX s'ha anat projectant de manera cada vegada més generalitzada a manifestacions artístiques i s'ha anat estirant com un autèntic xiclet. D'aquí que a partir d'un determinat moment, en els estudis sobre el tema, aparegués l'adjectiu *històriques* per designar un conjunt de moviments del primer terç del segle XX. La centralitat que han tingut en el discurs de la historiografia artística aquests moviments i els posteriors que en deriven, conseqüència de la seva valoració, ha constituït una dificultat per comprendre què representaren aquelles avantguardes històriques i quina relació podien tenir amb les posteriors. És cert que, a partir d'un determinat moment, començarà a articular-se un discurs en la història de l'art que té en consideració que han existit altres llenguatges i potser unes altres actituds. Com a contrapartida, a causa de les característiques específiques de la literatura, la seva inserció en uns espais nacionals, la diferència entre els mercats d'art i els literaris, etc., a ningú se li ha acudit d'explicar cap història literària, de l'àmbit que sigui, sobre l'eix conductor de les avantguardes. Aquest doble fenomen ha contribuït a emmascarar, almenys parcialment, un

factor que resulta clau si volem entendre, des del present, en què van consistir aquelles avantguardes i la crisi actual d'alguns dels valors que hi anaven associats: el pes específic i el tipus d'incidència que tenen els escriptors a l'hora de donar forma i impulsar aquestes opcions, i el procés té a veure amb una fase de redefinició de les seves funcions en una societat moderna, en la qual la relació literatura-arts plàstiques és fonamental per a fer-ho.

L'origen de les avantguardes històriques que identifiquem amb fenòmens com l'aparició del futurisme o de la pintura cubista es troba en l'intent de donar resposta a una sèrie de problemes, de carrerons sense sortida a què s'han vist abocats l'art i la literatura en el final de segle, en determinades societats industrials. Aquests problemes afecten dos grans ordres de qüestions. Un podríem dir que és extern, en la mesura que afecta la inserció de l'artista en una societat industrial, la definició de la seva funció.

L'altre ordre, que podríem qualificar d'intern, té a veure amb determinades dificultats amb què ha topat el desenvolupament d'uns llenguatges artístics que puguin arribar a realitzar la funció que pretén l'escriptor i l'artista a través de la seva activitat. En alguns aspectes els dos ordres de problemes van lligats, la mena de solucions i el tipus de relacions que establiran entre aquests ordres és el que donarà especificitat a l'avantguarda, i la manera com, en contextos diferents, tendiran a insistir en la resolució d'aquest mateix tipus de problemes el que explica la seva variació i continuïtat, és a dir, el que ens permet veure-les com a procés.

Un dels problemes amb què ha topat l'art de final de segle ha estat la seva noció de *modernitat* en oposició a les manifestacions la societat industrial i també en oberta oposició als models de pensament positivista que s'identifiquen amb aquells que han fet possible el tipus desenvolupament d'aquesta societat. Així s'estableixen dues nocions de *progrés*: una, aquella que es percep a través dels avenços tecnològics i la seva progressiva extensió i incidència en el conjunt de la societat, una altra, la modernitat artística. Un element del projecte il·lustrat sembla haver entrat en crisi. Tanmateix això no és nou, al llarg del XIX sectors importants del Romanticisme europeu podrien ser entesos també com una expressió d'aquest tipus de divisions entre coneixement artístic i coneixement científic. Aquells escriptors que participaran de manera directa en la creació d'aquestes avantguardes han viscut de primera mà allò que en podríem dir «la crisi dels valors simbolistes» (Décaudin 1960), per ser més pecisos, del simbolisme francès. És la crisi bàsicament d'una literatura que aspira, a través de la percepció subjectiva de la realitat, a expressar allò permanent que s'amaga al darrere d'un món d'aparences, pura representació, una recerca infructuosa que tendeix a derivar cap a l'expressió del sentiment de misteri davant d'una realitat inabastable. A sobre, el propòsit topa amb l'ús d'un instrument, la llengua, que té altres funcions, diferents a la de ser matèria de creació, i unes característiques inherents que dificulten de manera important realitzar la funció que l'escriptor li vol donar. Davant d'aquesta situació, l'escriptor té tres posibilitats: el silenci, convertir la literatura en l'expressió del sentiment de fracàs davant d'aquestes dificultats o aprofitar aquesta experiència, i la de les altres arts, per tal de trobar una sortida a aquest cul-de-sac. Diversos moviments a l'Europa de principis de segle intenten aquesta darrera opció i és d'aquests intents que comencen a aparèixer aquells que acabarem denominat *avantguardes*. Unes solucions que comencen a tenir uns punts en comú, d'aquí que les podem categoritzar amb aquest terme, però també importants diferències.

El primer d'aquests moviments que en pren la forma ens pot servir de base per veure el que hi ha de comú i de diferent, i també determinades condicions que calen perquè

un fenomen com l'avantguarda es produeixi i agafi força a partir d'aquests moments. És Marinetti qui, a partir del manifest futurista del 1909, comença a definir-ne alguns trets. En primer lloc algunes de les característiques externes, que no sempre es donaran, però que en aquest cas permeten que sigui visualitzat molt ràpidament com a moviment: l'ús del manifest, unit a d'altres estratègies propagandístiques, plantejar des de l'àmbit de la literatura unes solucions que volen ser genèriques per a totes les arts, aglutinar al seu voltant artistes de camps diversos, etc. Marinetti s'havia mogut pels ambients literaris parisencs del tombant de segle i iniciarà la seva activitat literària a Itàlia volent fer de pont entre la cultura francesa i la d'aquest país, en concret, amb la intenció d'adaptar els models del simbolisme francès com a via de modernització de la literatura italiana. Quan en el manifest del 1909, vol donar solució a alguns d'aquells problemes que abans indicàvem, la troba en situar el permanent en el canvi, la transformació, en definitiva, l'esdevenir. Per tant el que han d'expressar la literatura i l'art és això. D'altra banda, aquesta funció de la literatura coincideix amb les característiques pròpies de la nova societat per dues raons: la rapidesa dels canvis que s'hi produeixen i per com molts d'ells apunten a una percepció de les relacions espai-temps, en la vida quotidiana, que són noves. Tot indica un canvi de sensibilitat, generat per les novetats de la societat tecnològica, que accentua la consciència de la nostra existència com a esdevenir. A més, tots aquests instruments permeten un domini del món, un eixamplament de les limitacions que el mateix espai i temps ens imposaven. Així Marinetti fa un pas més enllà dels plantejaments de Baudelaire al voltant dels canvis de sensibilitat lligats a la vida urbana i, alhora, deixa de veure la societat industrial com a destructora de la sensibilitat dels individus que la composen. Amb la màquina, de fet, es donen unes condicions que porten al sorgiment d'un home nou, en una societat nova que ha de fer un nou art que trenqui amb les formes del passat. Per això el seu primer manifest futurista (Molas 1995), amb una estructura típica de narració iniciàtica, exposa en primera persona l'experiència d'un grup d'individus que vetllen en la nit, uns autèntics «desperts entre adormits», en un espai tancat i protegit, com en un claustre matern i en un ambient decadent, que senten la necessitat de sortir al món, a la vida, en definitiva a l'espai urbà, reinserir-se al corrent de l'existència i inicien una carrera folla amb automòbil que acaba amb un accident en els tolls dels detritus industrials. D'aquest procés i d'aquest bany regenerador en sorgeix un home nou, amb una nova sensibilitat i una percepció del món que ja no és ni la positivista del XIX, ni aquella de l'idealisme filosoficoartístic que l'ha combatut en el final de segle. Tanmateix a la proposta li falta una peça: la concreció d'uns llenguatges artístics adaptats a aquesta nova era. Marinetti trobarà la solució, quan relacioni la seva experiència com a poeta format en el simbolisme parisenc, amb la teorització de Boccioni sobre la pintura que vol ser una concreció d'aquests ideals futuristes. Una de les característiques del llenguatge desenvolupat pel simbolisme ha estat la centralitat que ha pres la imatge poètica, sovint de base metafòrica. Marinetti creu que el mecanisme fonamental de la seva construcció és l'analogia. Per altra banda, la voluntat d'expressar l'esdevenir a través d'un mitjà estàtic, com és la pintura, s'ha acabat reconduint cap a la idea que el que ha d'expressar el quadre és la simultaneïtat, el mecanisme de la consciència a través del qual percebríem la transformació, aquell que relacionaria i superposaria en un mateix instant espais i temps diversos. Aquesta relació implica una forma o altra d'analogia. D'aquí es dedueix, per a Marinetti, que el que caracteritza la societat moderna és com potencia la percepció a través de l'analogia, el mateix principi que ha estat central en el desenvolupament del llenguatge simbolista. Així els procediments propis

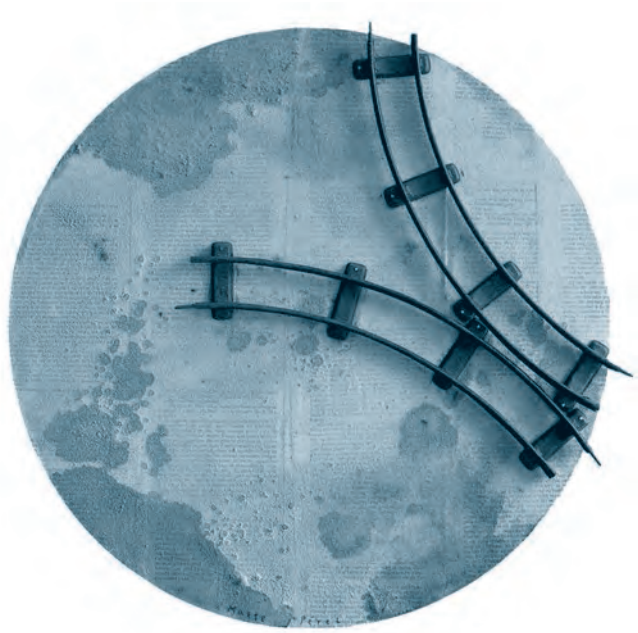
d'aquesta nova literatura i la característica bàsica de la nova sensibilitat es fan coincidir. Per això en el manifest tècnic de la literatura futurista, del maig del 1912 (Molas 1995), hi fa un conjunt de propostes que es basen en la centralitat de la imatge, i d'uns tipus d'imatges, en una mena de discurs que pretén, igual que les noves màquines permeten de trencar les limitacions que ens imposa la realitat, superar les limitacions que ens imposa la llengua a través de la linealitat i l'arbitrarietat. Així Marinetti vol resoldre el problema de l'oposició entre la llengua i allò que pretenem d'expressar a través de la literatura, convertint-la en un material que ja no té les característiques pròpies de la llengua.

En un altre ordre de coses, Marinetti concep el futurisme en una doble dimensió nacional i internacional i el proposa com un moviment que exclou els altres. Aquí trobem l'intent de resoldre un altre problema amb que pot topar la necessitat de fer un art per a una nova societat. La proliferació de propostes, accelerada des de final del XIX, actua en contra de la idea d'un art que es vol presentar com a aquell que respon a les necessitats i característiques d'una societat moderna. El joc de relacions entre nacional i internacional també ens indica força coses sobre els propòsits i condicionants d'aquests tipus de moviments. La proposta vol internacionalitzar-se, d'aquí com Marinetti utilitza París com a plataforma, perquè respon a unes qüestions que són pròpies de totes les societats industrialitzades, però, des de la seva experiència italiana, assumeix que la concreció depèn de les característiques específiques de cada societat. En el cas d'Itàlia, d'aquí la rapidesa amb què escriu el manifest polític del futurisme, el 1909, i la creació posterior del partit futurista, el 1919, el seu ideari d'acció ha de respondre a les condicions d'un país d'unificació recent, que en el procés ha fet aparèixer un joc de tensions entre zones industrialitzades i zones agrícoles. Marinetti ofereix un ideari d'acció, unes propostes artístiques i uns models



Maese Pérez

d'organització política a una nova burgesia que és la que està emergint en el nord d'Itàlia i ho fa perquè és conscient que una proposta artisticocultural necessita d'uns sectors socials que li donin suport. Les transformacions que s'estan produint en aquesta societat, igual que necessiten d'un nou art, necessiten d'una forma d'organització de l'estat que ha de ser superadora de les formes de l'estat liberal del XIX. El futurisme neix, doncs, almenys en la versió marinettiana, plenament conscient de la seva dimensió històrica, en un doble sentit: de



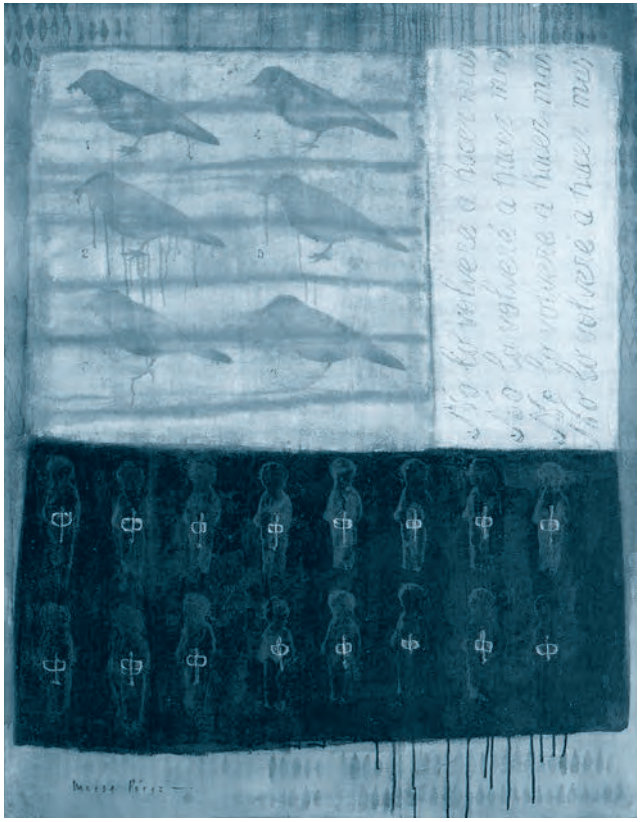
Maese Pérez

resposta a unes condicions de l'època i, en ser això, amb la consciència que haurà de ser liquidat per les mateixes transformacions socials que l'han fet necessari.

En el procés ha aparegut París com a nucli aglutinador de les activitats artístiques, com a centre del mercat i alhora com a espai en què s'estan produint fenòmens semblants. Un de clau, per al que ara ens interessa i que s'ha relacionat amb l'aparició d'una llenguatges plàstics futuristes, és el cubisme. Un moviment, en principi, específic de les arts plàstiques, però que s'està desenvolupat associat a un nucli d'escriptors, sovint doblats de crítics d'art. Entre ells destacarà Apollinaire, un dels primers a relacionar explícitament l'activitat dels escriptors i dels artistes plàstics, i a fer-ho de manera que la seva activitat també representi una resposta superadora a aquells problemes del tombant de segle. En aquest punt hi ha coincidència amb el futurisme, tanmateix la concreció té diferències fonamentals. Per a Apollinaire, com exposarà a *Els pintors cubistes* (1913) (Molas 1995), allò que caracteritza la societat industrial és el principi de creació, el mateix que l'art veu com a propi. Els homes, en el desenvolupament de la societat industrial, no han imitat la natura, sinó que han creat objectes, igual que el pintor cubista ha creat quadres, regits per unes lleis internes que són les que ell ha inventat. L'art compleix una funció en la societat perquè ens dóna les formes de representació comunes del món i ho fa amb un permanent procés de renovació. D'aquí que en el seu famós text *L'esperit nou i els poetes*, publicat el 1918 (Molas 1995), argumenti que l'artista es mou entre l'ordre i l'aventura. La seva funció és la de crear un ordre en el món, però com que el crea, no és inherent a la realitat, la seva és una aventura a la recerca d'un ordre nou, d'una nova representació de la realitat. Això s'ajusta a la percepció del canvi propi de la nova societat i ens permet entendre com, per a ell, la realitat no existeix al marge de la representació, i com la comprensió del mecanisme de canvi va lligada al de la representació. Per això, bona part dels procediments tècnics que escriptors com el mateix Apollinaire, Max Jacob, Cendrars o Reverdy aniran desenvolupant tendeixen, entre altres coses, a induir una reflexió sobre els mecanismes del llenguatge en relació amb l'articulació del nostre jo i a la nostra consciència de la realitat, i insistiran tant en la noció de realitat. Recordem que és Apolllinaire qui primer posa en circulació els termes *surrealista* i *surrealisme* per expressar el tipus de realitat associable a l'obra de creació, un sentit que no serà exactament el que tindrà quan Breton se l'apropiï per designar, entre altres coses, l'activitat del seu moviment. La gran diferència respecte del futurisme és que el nucli francès assumeix, com a condició, que la llengua i els llenguatges artístics són artificis d'un ordre diferent a la vida i

que l'única manera d'accedir al coneixement i representació d'ella són els llenguatges, en una línia coincident amb d'altre vies de desenvolupament de l'art i la literatura coetànies o posteriors. Així, des de l'origen, trobem una tensió en el desenvolupament de l'avantguarda entre una voluntat de trencar la relació vida-artifici i una assumpció d'aquests oposició, a partir de la qual es fa possible la creació literària i l'artística. Una altra gran diferència és que, en el context francès, la proposta no va més enllà de la creació artística i no pretén ser totalitzadora i, per tant, tenir una dimensió política com el futurisme italià. El fenomen és explicable, ara no hi entraré, des de la pròpia tradició francesa i la mena de relació que s'ha produit entre art i acció política. Però, a més del diferent context, és la mateixa concepció dels llenguatges com a artifici, no ho oblidem equivalent a qualsevol invent humà, el que justifica la posició autònoma de l'escriptor en relació amb la seva societat, i el caràcter específic de les seves activitats. Per tant, sovint, és un error associar aquesta definició de l'activitat de l'escriptor a una presa de posició ideològica prèvia al desenvolupament de les seves pràctiques. Així la «gran divisió» entre art i societat que s'atribueix al tipus de concepcions culturals que la crítica anglosaxona qualifica de «modernistes» (Huyssen 2002), en les quals podrien entrar aquest tipus de formulacions de la primera avantguarda francesa, és una falsa divisió. Precisament parteix d'una mala comprensió dels mecanismes a través dels quals aquelles concepcions artístiques que parteixen de la hipòtesi, fàcilment demostrable, que els llenguatges són el tramat sobre el qual veiem el món, pretenen la seva inserció en una societat amb les característiques específiques d'una fase del segle XX.

Una altra diferència, respecte del futurisme, és que el que s'extén ràpidament és el cubisme plàstic, però no s'acaba de veure una articulació d'un moviment artístic, tot i que s'està produint. La recepció a França i en altres països europeus



Maese Pérez

dels cubisme i de la litertura que hi va associada demostra com, en el millor dels casos, se'ls arriba a relacionar, però no pròpiament com un moviment artístic articulat, a diferència del que passa amb el futurisme. Això no es produirà fins una fase avançada de la primera guerra mundial (Hubert 2000). La quantitat de factors que posa en joc aquesta guerra que ajuden a consolidar la noció d'avantguarda i en concret d'una avantguarda francesa són molts, analitzar-los escapa l'abast d'aquest article. Ara, simplement m'interessa constatar que la creació de revistes literàries com *Nord-Sud* de Pierre Reverdy,

el 1917, o *Sic* de Pierre Albert-Birot, el 1916, serveixen per crear la imatge de l'existència d'un grup d'avantguarda no específicament literària a França, tot i que tendeix a presentar-se, com ha fet Apollinaire amb els pintors cubistes, no com un moviment d'avantguarda, sinó com la literatura i l'art que correspon a l'època. D'altra banda, en el context de la guerra, començarà a congriar-se una alternativa a aquests models. Una alternativa que acabaran representant sobretot el dadà amb totes les seves variants i, posteriorment, el surrealisme. Els dos continuen, en un context diferent, volent relligar activitat artística i món industrial. En el dos casos, tot partint del principi de la primera avantguarda francesa, arriben a la conclusió que món industrial i art són incompatibles, i que si el que pretén l'art és resoldre els problemes de l'home, com ha dit Rimbaud, i respondre a un determinat estadi de desenvolupament del món industrial, el que cal és dur a terme unes pràctiques que han de ser definides com a antiartístiques. Les dues propostes tindran el seu ple desenvolupament en unes societat, sorgida d'una guerra, que no solament no ha resolt cap problema, sinó que només ha servit per accentuar-los. Un dels que comença a arribar al límit és la crisi dels models d'estat del XIX i en un context on les alternatives ja no són teòriques, sinó que tenen una concreció pràctica. I en aquest context de la crisi d'entreguerres, en unes societats on s'accentuen les divisions polítiques, socials i ideològiques les avantguardes entraran en la dinàmica d'arrengleraments polítics, o alguns dels seus sectors, amb les grans altrenatives a l'Estat liberal: el model feixista i el marxista. Però precisament com que aquests models ja no són teòrics, sinó reals, les condicions en què s'estan duent a terme els portaran a la seva desactivació. I aquí apareixeran alguns dels factors de crisi a què es veuran abocades les avantguardes en els anys trenta. És a dir la crisi de les relacions marxisme-surrealisme no té només a veure amb posibles contradiccions internes del model, sinó amb les condicions que imposa l'estalinisme a la Unió Soviètica i als partits comunistes europeus.

Però en aquesta crisi del model avantguardista en els trenta, ben diferent de l'actual, hi ha un altre factor més o menys larvat. L'anunci d'una nova era, producte dels avenços tecnològics que ha fet Marinetti, coincideix no només amb l'aparició i extensió de cotxes i avions, etc., sinó amb noves formes, noves tecnologies de reproducció i de creació de cultura. Així el canvi tecnològic no afecta només a la sensibilitat del ciutadà per com uns nous instruments li fan viure una existència diferent, sinó perquè estan començant a transformar els mitjans de producció cultural i, per tant, també els instruments a través dels quals la societat i els individus es representen a ells mateixos. És evident que l'avantguarda incorpora al seu projecte aquests nous mitjans, a mesura que van apareixent i col·labora amb el seu desenvolupament. Però resulta que la sola existència d'aquests mitjans tendeix a resoldre el problema plantejat a principi de segle i que havia contribuït a donar-li sentit i uns objectius. Progressivament, anem entrant en un món que crea un concepte que no és nou, però que té una dimensió nova, el d'*indústria cultural*. El mateix concepte ja sembla resoldre la contradicció d'art i món industrial. Aquest és un factor que pròpiament no és percebut com a determinant en els anys trenta, en què per explicar la crisi de l'avantguarda, com deia, prioritzem la interpretació de les condicions sociopolítiques, però sí que posa les bases per a l'enrunament.

L'adveniment d'una cultura de masses és un factor necessari, però no suficient per a l'ensorrament del projecte avantguardista i dels valors que se li associen. Cal que aquesta cultura assoleixi uns determinades dimensions i que en fer-ho, integri diversos àmbits dels processos de producció industrial que la converteixin en intrinsecament necessària per al manteniment del sistema econòmic. I això és una

característica del que a vegades es qualifica de societats postindustrial, de la qual la cultura postmoderna en seria una expressió. Només cal pensar la quantitat d'àmbits de producció industrial i geoeconòmics que entren en joc per tal que un individu pugui veure una pel·lícula de video o un DVD a casa seva, o la quantitat de mà d'obra i de tècnics que calen per tal que un ordinador, que ja sé que té altres utilitat, pugui convertir-se en instrument de les noves formes d'art cibernètic. I quan això passa, ja es pot donar la darrera condició necessària i, ara sí suficient, per a justificar la liquidació d'allò que podia quedar del vell projecte de les avantguardes històriques i de l'il·lustrat: la dimensió ètica que prenen les lleis de funcionament del mercat. L'intel·lectual i l'artista portador del progrés que vol adaptar la seva estratègia a un art propi de la societat moderna, no cal que es procupi, aparentment allò que va voler resoldre l'avantguarda ja està resolt i val més que no vulgui constituir-se en portador de cap ideal de progrés perquè rebrà una resposta contundent: el que cal per millorar és aprofundir i extendre les condicions existents en les societats postindustrials. Tanmateix la cosa no és tan fàcil perquè dins de les formes de cultura postmoderna continuen convivint, com en l'avantguarda, dues nocions de la relació entre realitat i representació i també dues posicions davant de la historicitat. Una que fa èmfasi en la dimensió artificiosa de tota forma de creació i de cultura i, per tant, també de les interpretacions històriques i de les nocions del progrés lineals. Unes altres que ens volen fer creure en la transparència dels missatges de la cultura de masses i en un «final de la història» en què tot es projecta sobre un pla de present en què es perd la dimensió temporal i en què ja sabem què és el progrés i per on transita. Així, en aquesta darrera posició, la noció de l'escriptor o l'intel·lectual associada a una funció transformadora de la societat, de la realitat i les seves representacions o que, simplement, reclami un paper no subsidiari no hi té cabuda. De les dues posicions neixen dos projectes postmoderns antagònics, igual que hi hagué antagonisme entre les avantguardes històriques, com n'hi hagué entre les ideologies a què, a vegades, es van adscriure.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

Calinescu, Matei (1974). «"Avant-garde": Some Terminological Considerations». *Yearbook of Comparative & General Literature*, núm. 23, p. 67-78.

Décaudin, Michel (1960). *La Crise des valeurs symbolistes: Vingt ans de poésie française (1895-1914)*. Tolosa: Privat.

Hubert, Étienne-Alain (2000). *Circonstances de la poésie, Reverdy, Apollinaire, Surréalisme*. París: Klincksieck.

Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas postmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Molas, Joaquim (ed.) (1995). *Manifestos d'avantguarda: Antologia*. Barcelona: Edicions 62. Les Millors Obres de la Literatura Universal, 99.

Domingo Ródenas de Moya

Los vasos comunicantes de la radicalidad de la vanguardia y el fascismo



Oriol Sàbat

El 6 de noviembre de 1922, el joven César Muñoz Arconada publicaba en *El Diario Palentino* el artículo «El fascismo en España», en el que empezaba por apaciguar los ánimos acaso soliviantados de su lector: «no asustarse; no pasa nada grave. Esto del fascismo en España ha sido sólo una broma mía de mal gusto», aunque no se atreve a negar premonitoriamente que «tiempo por delante, no tengamos también nosotros nuestros fascistas, más o menos terribles, según sea más o menos negra la camisa que lleven» (1986: 82). Arconada no podía ni soñar que en pocos años iba a servir de secretario al primero de los fascistas intelectuales españoles, Ernesto Giménez Caballero, en la redacción de *La Gaceta Literaria*, y mucho menos que él mismo iba a oscilar, como un buen número de artistas y escritores (empezando por Rafael Alberti) entre la revolución fascista y la revolución proletaria antes de inclinarse definitivamente hacia la segunda. Transcurridos trece años, Arconada da por hecho en su balance «Quince años de literatura española», en la revista *Octubre*, que existe un conjunto de escritores filofascistas: «la contrarrevolución, la reacción, el fascismo o el "catolicismo de la cultura" tienen defensores y adeptos en Montes, Bergamín, Ledesma Ramos, Giménez Caballero, Sánchez Mazas» (1986: 258), a los que distingue de quienes siguen cultivando una tradición de influencia en la pequeña burguesía culta que les proporciona una vida tranquila, apolítica y de relieve social, por ejemplo «Jarnés, Gómez de la Serna, Obregón, Salazar y Chapela». Arconada advierte que estos están equivocados, porque esa burguesía a la que describen con cierta tonalidad crítica acabará dándoles la espalda y «se irá al lado de los escritores fascistas que la defiendan», como, en efecto, así fue en muy breve plazo. Jarnés, el gran Ramón, Salazar y Chapela tuvieron que emprender el camino pedregoso del exilio. El caso de Antonio de Obregón fue muy distinto, puesto que para entonces, cuando Arconada lo incluía entre los escritores de raigambre burguesa liberal, empezaba a sucumbir a los himnos y discursos incantatorios del incipiente fascismo español, algo claramente perceptible en su segunda y última novela, *Hermes en la vía pública* (1934).

Pero Arconada es autor ese mismo año de 1934 de un ensayo más enjundioso que los citados, «La doctrina intelectual del fascismo español» (1986: 264-271), en el que su análisis del entusiasmo renacido que experimentan muchos intelec-

tuales ante el fascismo, siendo acertado, no es completo, porque no es capaz de dar un paso hacia atrás e incluirse a sí mismo y a quienes, como él, sienten no menos fervor ante la revolución comunista. Anticipo que la melodía de la sirena fascista que encanta a artistas e intelectuales es la misma que entona la sirena comunista, la de la utopía que iguala ética y estética y hermana voluntades forjando camaradería, aunque la letra de su canción sea diferente. Aprovechemos las palabras del autor para examinar la causa de esa funesta atracción.

El primer argumento de Arconada es que los intelectuales pesimistas, que habían proclamado la ruina de la cultura europea en las primeras décadas del novecientos y miraban con abatimiento el montón de escombros sin esperanza de futuro, de los que era buen exponente Spengler y su difundidísimo *La decadencia de Occidente*, estaban reencontrando la ilusión en los postulados del fascismo. «La ilusión es lo que importa. Son náufragos asidos a cualquier tabla», señala el escritor. La oscuridad de los diagnósticos sobre la crisis de Europa alrededor de la Gran Guerra estaba disipándose gracias a una *claridad* nueva, a una revelación que inauguraba la eventualidad de un futuro de redención. «El fascismo ha dado confianza a los intelectuales burgueses, incluso a muchos que no están conformes con sus procedimientos de violencia», y Arconada explica esa confianza en la necesidad del intelectual de no vivir de negaciones, de navegar hacia algún puerto, aunque éste sea, como en el caso de los escritores reaccionarios, un puerto de retorno, de paso involutivo. Él no lo dice, ni hace falta, pero el puerto de futuro, el único verdadero, es, a su juicio, el de los intelectuales *comprometidos*, es decir, comunistas.

El regreso al pasado, a la historia de la nación con raíces en la Edad Media, a la Tradición y a Dios, el casticismo nacionalista es el reverso de la crisis del nihilismo. Arconada no examina bien la restitución de los valores y mitos aglutinantes de la colectividad, en la medida en que hace la vista gorda ante la creación de una axiología y una mítica comunista no menos coactiva y «solucionadora» (el término es suyo) que la que acompaña al fascismo. Su mirada está empañada por su militancia, que le impide ver en la finalidad del fascismo nada más que el deseo de «prolongar el poder de la sociedad capitalista». Con la mención de los mitos que el pensamiento reaccionario exhuma, Arconada pasa a comentar el libro de Ernesto Giménez Caballero *Genio de España*, en el que encuentra una muestra de cuanto ha expuesto. Entiende que el antiguo autor de *Carteles* quiere resucitar el Imperio español, que alcanzó su grandeza cuando se manifestó en toda su plenitud el *genio* nacional, identificado con la Reconquista, el emperador Carlos y Felipe II, y debilitado y aun traicionado por los Borbones, el afrancesamiento y liberalismo dieciochescos, las ideas democráticas, la Institución Libre de Enseñanza, etc. Giménez Caballero identifica el *genio* de España con la catolicidad, y, siendo la sede de la catolicidad Roma, piensa que la recuperación de la grandeza nacional pasa por fortalecer el catolicismo romano. Contra ese planteamiento arremete Arconada, sin que parezca advertir que no todos los intelectuales fascistas españoles (¡y mucho menos europeos!) enarbolaron la bandera de la devoción y la fe en su defensa de la revolución nacionalista.

La alianza entre Iglesia y Estado fascista iba a verificarse en España, como en Portugal o en Austria, pero que eso fuera así no supone que en las raíces del pensamiento fascista español se encuentren enredadas política y religión. Valga un solo ejemplo entre muchos. Ramiro Ledesma Ramos, fundador de las JONS y definidor ya en 1931 del nacionalsindicalismo que iba a adoptar el régimen franquista, escribe el 16 de mayo de 1931 en su revista *La Conquista del Estado*: «el orbe humano en que se mueven las preocupaciones de tipo religioso las creemos en un todo ajenas al orbe político,

y nada nos importan […]. La tea incendiaria [en alusión a la quema de conventos] denuncia unos objetivos un poco anacrónicos, enderezándose a inquietudes de tipo burgués, como esa de herir el corazón mismo de la frailería. De todas formas, no seremos nosotros los que neguemos cierta eficacia rotunda a las llamas purificadoras» (1986: 176). Tampoco atinaba Arconada al interpretar el fascismo como un modo de prolongación del capitalismo. Por supuesto que los intereses económicos capitalistas iban a encontrar un óptimo abrevadero en la implantación de una dictadura autoritaria, pero este hecho no guarda relación causal con la base ideológica del fascismo, de signo antiburgués y antiliberal, y, consiguientemente, anticapitalista. El *Programa* de Falange establecía en su décimo epígrafe: «Repudiamos el sistema capitalista, que se desentiende de las necesidades populares, deshumaniza la propiedad privada y aglomera a los trabajadores en masas informes, propicias a la miseria y a la desesperación» (Primo de Rivera 1940: 96-97). Arconada, en fin, apuntaba bien, pero marraba el tiro, y eso que estaba cerca del blanco.

Como Giménez Caballero, el autor de *La turbina* había formado parte muy activa de la joven literatura vanguardista y había comulgado, sin excesivos remilgos, con los principios de destrucción estética y remoción moral (la célebre «transmutación de los valores» nietzscheana) de la generación de la posguerra. Ambos habían sido capturados por uno de los mitos axiales de la modernidad, el de *lo* nuevo: la *nueva* música, la *nueva* literatura, el arte *nuevo* y, al cabo, la contingencia de un hombre *nuevo* («auroral», dirá Gecé) y un mundo *nuevo*. Y también habían sido pacientes de la principal dolencia de la modernidad: el vértigo angustioso ante el presente abismal que abría una ancha fisura entre el pasado y el futuro desasosegante, un vértigo a menudo disuelto en la eutrapelia, el divertimento inconsciente, la alacridad (término muy de entonces) o acallado por la entrega a la búsqueda formalista de lenguajes artísticos innovadores. La colaboración entre ellos se había producido en la atmósfera de *La Gaceta Literaria*, de la que Giménez Caballero fue director-gerente y Arconada secretario entre diciembre de 1928 y agosto de 1929, una etapa en la que, huyendo de la indefinición ideológica de la juventud y orientándose hacia un activismo vitalista sin adscripción política concreta, Arconada sintió simpatía por el movimiento fascista italiano y ayudó a Giménez Caballero en la traducción de *En torno al casticismo en Italia* de Curzio Malaparte. No podía imaginar Arconada en 1922 que él iba a ser quien presentara en 1927 a dos de los fundadores del fascismo español: Ramiro Ledesma Ramos y Giménez Caballero. Ledesma era funcionario de Correos, como Arconada, ambos eran vecinos de Cuatro Caminos y compartían sus inquietudes intelectuales, de modo que el palentino llevó al futuro fascista a *La Gaceta Literaria* como especialista en filosofía contemporánea. Lo cuenta Giménez Caballero varias veces (1979: 70; 1985: 177), como si le divirtiera esta trapacería del azar. A pesar de estas coincidencias y mediaciones, la reacción de uno y otro, de Gecé y Arconada, ante la coyuntura de incertidumbre social e histórica, ante la inhibición política de la juventud a la que pertenecían, fue muy disímil: el primero se erigió en ideólogo y propagandista de un nacionalismo español integrista, católico y regresivo, mientras que el segundo ahogó su insatisfacción en el Partido Comunista. Las fantasías vanguardistas de abolición del pasado y novedad a ultranza, combinadas con otros factores de descontento, como la política colonial errática y calamitosa de España o el aumento de la conflictividad obrera, los habían hecho particularmente vulnerables ante las doctrinas promisorias.

El fascismo ofrecía a los jóvenes desorientados de entreguerras la restitución del patrimonio ideológico perdido: una ética y una estética que tendían a unificarse en lo que Walter

Benjamin denominó con fortuna «esteticismo de la vida política» (1936: 56), que, en el fondo, representaba una sustitución de los preceptos morales por los principios de deber, obediencia y sacrificio individual. (No muy diferente fue la «politización de la estética» propia del comunismo.) Deber para con el proyecto de Estado fascista, obediencia ciega al líder único (*duce*, *führer* o caudillo) y sacrificio de cada individuo al ideal de Patria o Nación, encarnación del genio nacional (el *völkisch*) de evidentes resabios románticos. La crisis del racionalismo cientista por un lado y de la religiosidad tradicional por otro —que desde finales del siglo XIX habían impulsado el interés por el espiritismo, la teosofía o el ocultismo en muchos artistas— habían generado dos sentimientos opuestos, de los que dieron testimonio los movimientos de vanguardia coetáneos o inmediatamente posteriores a la Gran Guerra. El primero consistió en el rechazo, ahora reforzado por el horror bélico, de la racionalidad burguesa que había conducido a la barbarie de la guerra y, con ella, del pasado como herencia. La vida se vaciaba del sentido que le había conferido la mentalidad tradicional y se convertía en un valor en sí misma, en un objeto de exaltación y experimentación, incluso en sus formas límites, como el placer, el dolor o la violencia. El segundo sentimiento, que se manifestó pronto en Italia y Alemania y más lentamente en España, fue el de la nostalgia de las verdades perdidas, el de la orfandad de valores y referentes, que hizo para muchos deseable la búsqueda de nuevos principios, la definición de proyectos colectivos que convocaran en torno a una misma utopía el deseo de pertenencia a un grupo y la necesidad de restauración de un orden. La nostalgia del orden implicaba rehabilitar las ideas fundamentales de autoridad y de organicidad, y ambas se dibujan en el *rappel à l'ordre* y el enlace con la tradición literaria (entre nosotros, el gongorismo que Díaz Fernández reputaba reaccionario) de los años veinte.


Oriol Sàbat

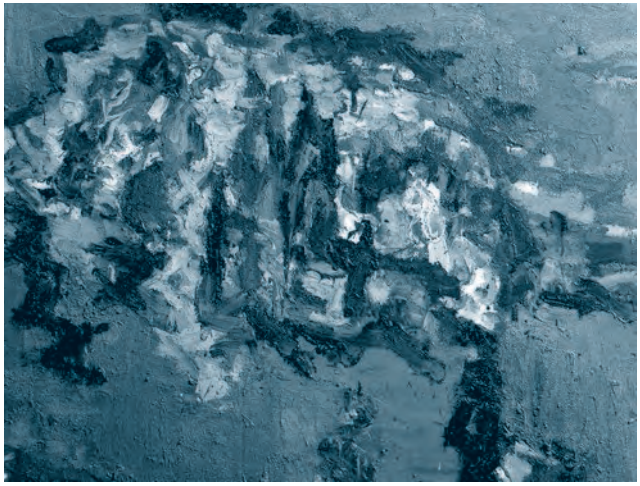
Para un buen número de escritores e intelectuales, muchos de ellos con importantes ejecutorias como artistas de vanguardia, el anhelo de un orden que combatiera el confuso panorama de caos y anarquía del que hablaba T. S. Eliot en su reseña del *Ulysses* de Joyce pareció poder colmarse con un desplazamiento de dicho anhelo de la esfera de lo estético a la de lo político, involucrando en ese movimiento la esfera del conocimiento. Dicho de otro modo, la frustración que el artista moderno sentía ante la alienación del arte respecto al mundo de la vida, esto es, ante la autonomía del arte como una condición impuesta por la sociedad burguesa, según la conocida teoría de Peter Bürger (1987: 98-102), encuentra una eventual salida en la derogación de las fronteras entre las tres regiones de la modernidad cultural definidas por Max Weber: la ciencia (la racionalidad científico-instrumental), la moralidad (la racionalidad moral-práctica) y el arte (la racionalidad estético-expresiva). El deseo vanguardista de revolucionar la relación entre la vida y el arte, convirtiendo aquella

en artificio, en gesto admirable, histriónico y *épatant*, desembocará fácilmente en la fascinación ante un programa de revolución *colectiva*, nacionalmente integradora, que se plantea como una monumental obra de arte: la construcción de un Estado nacional radicalmente *nuevo*, de raíz popular, opuesta tanto al capitalismo burgués como al colectivismo marxista, una construcción en la que ética y estética se unifican y ponen a su servicio la inteligencia científico-técnica. De este modo, no hay que sorprenderse del creciente atractivo que ejercen las ideas aglutinantes sobre los artistas modernos, en especial las de Patria y Nación, Pueblo, Raza, Tradición o Cristiandad. Esta última, por ejemplo, que en España va a encontrar en acérrimo teórico y paladín en Ernesto Giménez Caballero (Selva Roca de Togores 2000), va a ser argüida por T. S. Eliot como la base cultural común que urge recomponer para devolver a la cultura occidental su cohesión (véase *After Strange Gods*, de 1934).

Los constructores del nuevo Estado igualitario y ordenado eran considerados artistas. El pionero de todos ellos, Mussolini, fue ensalzado, como se sabe, por F. T. Marinetti entre otros, pero también por Ezra Pound en *Jefferson and/or Mussolini* (1935), donde lo retrata como un *artifex* movido por la conquista de la hermosura: Mussolini se ha sacudido de encima los lastres del pasado e, interesado por la obra del presente y por la que ha de venir, no tiene otro guía que su amor al orden, un orden que vale lo mismo que la belleza. Las palabras finales de Pound son claras: «the Duce will stand not with despots and the lovers of power but with the lovers of ORDER» (*apud* Scott Stanfield 2001: 150). Encontramos esta misma concepción del Estado como obra de arte en numerosos modernistas europeos, desde W. B. Yeats a Wyndham Lewis, el fundador del Vorticismo. Acaso el Estado fascista podía proporcionar a estos artistas una muestra, magnífica en sus proporciones, del tipo de obra de arte que aspiraban a crear, en la que, de un lado, se rompía la separación entre artista y público y, de otro, se lograba una *maximum* de sentido, una plenitud de significación. Conviene recordar que, en España, José Antonio definió Falange Española, en su discurso del 29 de octubre de 1933 en el Teatro de la Comedia como «un movimiento poético», y que concedió suma importancia desde entonces y hasta 1936 a la dimensión estética de su movimiento (en sus escritos y discursos públicos o en revistas como *FE* y *No importa*). Ese mismo año, Giménez Caballero había proclamado en *La nueva catolicidad* (1933): «Nosotros —los poetas, los escritores—hemos creado en gran parte la atmósfera densa y apta que el fascismo encuentra en nuestra nación. Ha sido nuestro lirismo, nuestra propaganda, el gran fermento de creación fascista española» (*apud* Rodríguez Puértolas 1987: 70). En efecto, así fue en toda Europa: las raíces del pensamiento fascista, distintas en los tres países (Italia, Alemania y España) donde fraguó en un sistema de gobierno totalitario, se hunden en el magma de inconformismo ante el mundo moderno y de insurgencia del arte y la literatura de vanguardia. El carácter antiburgués y antipasatista de la vanguardia, su acometida contra la separación entre arte y público (que, como señaló Ortega, no hicieron sino reforzar con su praxis creativa minoritaria) y la heroicización del artista, el adamismo fundacional que comportaba una elevada dosis de utopía mesiánica, y el culto a la figura del *caposcuola*, adalid o líder, son rasgos que aproximan el discurso programático vanguardista al fascismo. En un libro reciente y fundamental sobre el tema, dice Mechthild Albert (2003) que la afinidad de la vanguardia con el fascismo estriba en que ambos «hacen su aparición como precursores de una reacción revolucionaria ante la modernidad», pero creo que no es del todo exacto, porque tanto la vanguardia como el fascismo constituyen expresiones límite de la modernidad más que reacciones contra ella,

aunque una y otro, como rostros del irracionalismo estético y político, nos pongan difícil el aceptarlos como ramas retorcidas de la modernidad. Sin embargo, Albert da en el clavo cuando observa que, a semejanza del resto de fascismo, «la Falange opera en el sentido de una reducción de la complejidad. […] Frente a la arbitrariedad caótica, el fascismo proclama una jerarquía de valores y fundamenta una nueva forma de comunidad que ofrece al hombre desarraigado de la modernidad un redentor sistema de relaciones» (2003: 447), dentro del cual le garantiza el protagonismo heroico, su justificación como individuo. Thomas Mann diagnosticó en su ensayo «Alemania y los alemanes» que la unidad de la ideología y la praxis política nazis se debió a la síntesis del idealismo nacionalista (los sueños del pasado que tan bien nutrieron el fascismo español) con una «modernidad robusta». Una modernidad que, en Alemania, se robusteció desde finales del siglo XIX en las universidades técnicas, donde, bajo el influjo de las asociaciones nacionales de ingenieros, se concilió el desprecio a la herencia humanista de la Ilustración con la adoración al progreso tecnológico e industrial, preparando, como ha analizado muy bien Jeffrey Herf (1990: 453) la «combinación de la tecnología avanzada y la irracionalidad política, lo que Goebbels llamará atinadamente el "romanticismo acerado", que caracterizaba el Tercer Reich».

Me parece indudable que el Modernismo, y en particular la vanguardia encapsulada en ese vasto movimiento intelectual, desarrolla una dinámica interna que tiende a acercar el radicalismo dogmático de las proclamas destructivas y de impugnación del arte burgués al radicalismo dogmático de índole política que recusa todas las formas de organización social y económica heredadas del siglo XIX: la democracia de representación parlamentaria, el capitalismo y el socialismo marxista, éste debido a que se fundaba en la desunión (la confrontación de clases) y no en la superación de las diferencias



Oriol Sàbat

de clase mediante la forja de un Estado corporativo. La falta de sentido del mundo moderno, reflejada por ejemplo en la pintura expresionista o en la obra de Kafka, el yermo resultante de la demolición del arte, la política y la moral decimonónicas, exigía la urgente construcción de un modelo de mundo posible, en lo estético y en lo ético, en la ética individual y en la colectiva. Ese modelo debía ofrecerse promisoriamente a toda la humanidad, empezando por las comunidades nacionales, y podía formularse como la utopía socialista imperfectamente realizada en la URSS o como la utopía de consolidación nacionalista del fascismo, «una religión secular, repleta de mitos y símbolos nacionales, un puente entre el pueblo y los dirigentes, que proporcionaba al mismo tiempo un instrumento para el control social de las masas» (Mosse 1997: 148). Ya he señalado que muchos artistas fluctuaron durante un tiempo entre una y otra alternativa, en especial aquellos atraídos por el ideal de un socialismo popular que acabara con las viejas formas de oligarquía y dominación de los menos sobre los más, pero tras algunas vacilaciones mu-

chos se inclinaron hacia la poderosa imantación del concepto de *unidad superior* que actuaba en el centro de la solución fascista: unidad de la Nación, en cuyo servicio se dirimían las diferencias de clase entre patrón y obrero; unidad jerárquica, con un solo partido y un solo sindicato vertical; unidad de mando, una jefatura unicéfala, encarnada por el líder carismático; unidad, en fin, moral y cultural (el catolicismo, la romanidad) y unidad racial en el caso alemán.

A pesar de la simpatía e incluso la devoción de ciertos creadores por la ideología fascista, no dejaron de resultar sospechosos para los dirigentes del nuevo Estado: el propio Marinetti, cuyo futurismo vitalista, belicista, tecnólatra y violento se había conjugado hacia 1918 con los *Arditi*, los combatientes en la Primera Guerra, y los *Fasci di Combatimento* mussolinianos para configurar una alianza ideológica, fue investigado por la policía secreta del régimen como posible anti-fascista. Y en Alemania, Gottfried Benn, que había comparado en 1933 la función del expresionismo con la del futurismo en Italia como escuelas preparatorias del advenimiento del fascismo, caerá en desgracia en 1938 como artista degenerado (recuérdese que la ignominiosa exposición de Arte Degenerado en Munich es de 1937) y se le prohibirá que siga escribiendo.

Las relaciones entre el Modernismo, la vanguardia y el fascismo empezaron a ser analizadas en los años setenta y ochenta en obras como los clásicos estudios de José-Carlos Mainer (1971) sobre las letras falangistas o Fredric Jameson (1979) sobre Wyndham Lewis, aunque los primeros vínculos (discutibles) entre la estética modernista desrealizadora y el irracionalismo reaccionario los había establecido en 1934 Gyorgy Lukács. Desde entonces se ha escrito bastante, pero todavía no lo suficiente como para entender en toda su extensión, profundidad y diversidad las galerías que comunican la subversión artística de las primeras décadas del siglo XX con la demencia colectiva que fueron los fascismos europeos. No hace mucho advertía José-Carlos Mainer que el fascismo «hay que estudiarlo […] en plazo bastante dilatado, más atentos a las percepciones subjetivas de sus protagonistas (los grupos sociales) que a nociones objetivas exageradamente lineales» (2001: 35). Ese estudio sigue aguardando. No podemos estar de acuerdo con Matei Calinescu cuando escribe: «The fact is that in Europe, with the exception of Mussolini's Italy […], few writers whom we could call modernist favored the various extreme right-wing movement that swept the continent in the 1920s and 1930s» (1986: 83), porque quienes acogieron los principios del pensamiento revolucionario fascista, o coquetearon con ellos, no fueron unos pocos sino un conjunto demasiado nutrido y demasiado relevante de escritores entre los que se cuentan T. S. Eliot, Gottfried Benn, W. B. Yeats, Windham Lewis, Louis F. Céline, Ezra Pound, Knut Hamsum, Ernst Jünger, Gottfried Feder, Drieu de la Rochelle, y en España Giménez Caballero, Eugenio d'Ors, Ramiro de Maeztu, Rafael García Serrano, Tomás Borrás y tantos más. Calinescu cree que los modernistas europeos fueron refractarios a la patología intelectual y social del fascismo, pero la exaltación de lo primitivo e irracional, de la voluntad y energía individual y su poder de transformación, el desencanto por la pérdida de las grandes verdades (sublimado en la práctica creativa) y la aspiración a una nueva alianza entre arte y vida cotidiana, la ambición, en fin, de una plenitud de sentido se deslizaban con suma facilidad de la obra de arte *nuevo* a la construcción de una sociedad nueva y del orden estético al ético-político. La violencia verbal de los panfletos y manifiestos se erizaba en puños y pistolas y producía el espejismo de su propia belleza.

Merece la pena preguntarse si «lejos de manifestar una libertad suprema de espíritu, ¿habrá sido la vanguardia ese término prestado del vocabulario de guerra, un banco de

pruebas de la intolerancia espiritual y la violencia física?» (Clair 1998: 58). La primera providencia en aras de la salud intelectual tiene que ser la desconfianza ante cualquier radicalismo vocinglero, ante cualquier dogmatismo consolador, siempre propenso a multiplicarse y cambiar de signo.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Albert, Mechthild (2003). *Vanguardistas de camisa azul*. Madrid: Visor.

Arconada, César M. (1986). *Obra periodística: De Astudillo a Moscú*. Ed. de Christopher H. Cobb. Valladolid: Ámbito.

Benjamin, Walter (1973). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [1936]. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, p. 15-57.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Calinescu, Matei (1986). «Modernism and Ideology». En: Monique Chefdor *et al. Modernism: Challenges and Perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, p. 79-93.

Clair, Jean (1998). *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor.

Giménez Caballero, Ernesto (1979). *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta.

– (1985). *Retratos españoles: Bastante parecidos*. Barcelona: Planeta.

Herf, Jeffrey (1990). *El Modernismo reaccionario*. México: FCE.

Hewitt, Andrew (1993). *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press.

Jameson, Frederic (1979). *Fables of Aggression*: *Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley: University of California Press.

Ledesma Ramos, Ramiro (1986). *Escritos políticos 1931: La Conquista del Estado*. Madrid: s. n.

Mainer, José-Carlos (1971). *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.

– (2001). «Para leer a Ramón de Basterra (Instrucciones de uso)». En: Ramón de Basterra. *Poesía*. Vol. I. Ed. de Manuel Asín i José-Carlos Mainer. Madrid: BSCH, p. 13-58.

Mosse, George L. (1997). *La cultura europea del siglo xx*. Barcelona: Ariel.

Primo de Rivera, José Antonio (1940). *Escritos: Misión y revolución*. Madrid: Ediciones Fe.

Rodríguez Puértolas, Julio (1987). *Literatura fascista española.* En: *Antología*, vol. ii. Madrid: Akal.

Scott Stanfield, Paul (2001). «Modernist Poetics and Fascism: The Caliph's Design». *Raritan. A Quarterly Review*, vol. xx, núm. 3 (invierno), p. 147-168.

Selva Roca de Togores, Enrique (2000). *Ernesto Giménez Caballero: Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos.

II



Romà Vallès



Palomo Miguelena

Il·lustracions de Romà Vallès i Palomo Miguelena

2 Plataformes

Francesc Foguet i Boreu
Hèlix: una avantguarda sense teatre

Isabel Aparici Turrado
Película de la vanguardia

Francesc Foguet i Boreu

Hèlix: una avantguarda sense teatre



Romà Vallès

...sentim la mateixa alenada de pensament que hi ha
en la novetat de les produccions moderníssimes.

Hèlix, núm. 1 (febrer de 1929), p. 1

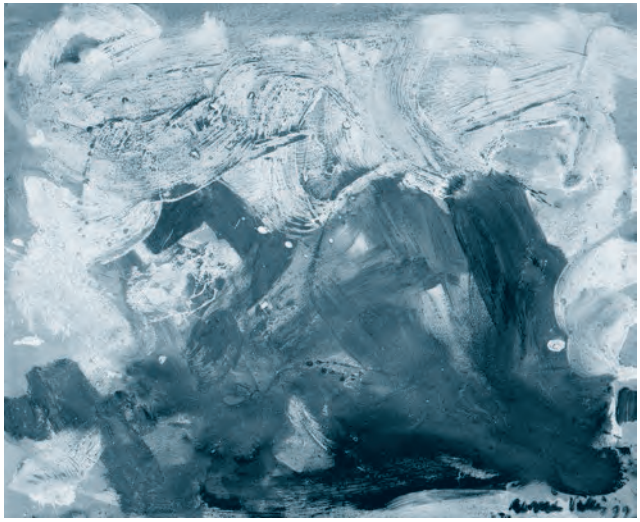
I

La revista *Hèlix* (1929-1930) fou el resultat de la conjunció de diversos companys universitaris amb interessos molt diferents que tenien com a punt de trobada el pati de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona. Editada a Vilafranca del Penedès, la revista era coordinada *de facto* per Joan Ramon Masoliver (Saragossa, 1910), estudiant també a la mateixa facultat. Com explicà Masoliver en diverses entrevistes i confirmen altres fonts, per mitjà del professor Jordi Rubió, ell i els seus col·legues accediren a les sales que l'Institut d'Estudis Catalans tenia a la Biblioteca de Catalunya on llegien amb avidesa les revistes d'avantguarda del moment: des d'*Esperit Nouveau* fins a *La Gaceta Literaria*, passant per *L'Amic de les Arts*. En l'equip d'*Hèlix*, hi havia un nucli d'universitaris d'origen vilafranquí que s'engrescaren a fer la revista (Pere Grases, Rodolf Llorens, Antoni Amador, Lluís Maria Güell, Pau Boada, J. A. Fortuny) i que foren reforçats amb estudiants de la Facultat de Lletres (Guillem Díaz-Plaja, Carles Claveria, Concepció Casanova, Anna Maria de Saavedra, Ramon Borràs Prim, Xavier Salas Bosch) i d'altres facultats (Josep Claret, Josep Solanes Vilaprenyó). La revista disposà de l'aval dels vilafranquins Pere Mas i Perera i mossèn Manuel Trens, i de l'encoratjament dels joves professors Joan Petit i Pere Bohigas i dels mestres Jordi Rubió i Joaquim Balcells.

La idea de publicar una revista d'adscripció universitària no devia ser pas aliena a les inquietuds que dugueren a l'aparició de *L'Estudiant* (1928-1929), publicada per universitaris sitgetans, i *Ginesta* (1929), que aspirava a obtenir la implicació d'obrers, estudiants i intel·lectuals. En aquesta segona, a més de col·laborar-hi Concepció Casanova, Anna Maria Saavedra i Guillem Díaz-Plaja, que trobem també a *Hèlix*, el jovenísim Masoliver hi publicà l'article «A l'entorn de Federico García Lorca», en què començava assegurant que, «després de la publicació del *Romancero gitano* (1924-1927), és, indubtablement, l'andalús García Lorca el poeta més conegut de la nova literatura castellana» (*Ginesta*, núm. 2 [febrer de 1929], p. 45). No obstant això, fou la lectura voraç

de les revistes avantguardistes estrangeres el que devia esperonar els joves universitaris a fundar la seva pròpia revista i, des d'interessos i intensitats desiguals, dotar-se d'un òrgan d'expressió escrita. Ben mirat, l'aventura d'*Hèlix* durà deu números, de febrer de 1929 a maig de 1930, i s'acabà quan els universitaris que la feien enllestiren la carrera i es dispersaren com a grup. Amb el material original que quedava i altres aportacions noves, Masoliver prepararà, en col·laboració amb Joaquim Nubiola, el número dedicat al surrealisme del *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya* (núm. 7-9 [juliol-setembre de 1930]) que el jove periodista i crític literari regalà a la *troupe* d'escriptors surrealistes francesos que freqüentà durant la seva estada a París el 1930.

Hèlix, «un gallardet de joventut —blanc i negre— que tremola al vent que el besa sota el blau vilafranquí», era una revista de grup que, amb els referents de les publicacions d'avantguarda esmentades, venia a emprendre una tasca d'agitació «antiartística» i, alhora, obria les seves pàgines a les plomes més militants de l'avantguarda catalana: Sebastià Gasch, J. V. Foix, Salvador Dalí o Lluís Montanyà. La «Salutació» del primer número, escrita per Pere Grases, apuntava ja quina era l'orientació de la nova publicació: «sentim la mateixa alenada de pensament que hi ha en la novetat de les produccions moderníssimes» (*Hèlix*, núm. 1 [febrer de 1929], p. 1). Com ha remarcat Joaquim Molas, la revista operà amb una idea de modernitat heteròclita que combinava «la tradició o l'ordre, entès, però, en un sentit, a grans trets, postmal·larmeà, i l'aventura, oberta, en principi, a totes les opcions possibles, incloses les revolucionàries. Ara: n'hi ha una, d'opció, recurrent, que és la més viva i debatuda d'aquells anys i que obliga a prendre posició a la majoria dels col·laboradors: la surrealista. I, de manera específica, la nova versió que s'havia anat configurant al llarg de la segona meitat dels anys vint i que va desembocar en la redefinició del segon manifest» (Molas 1999).



Romà Vallès

II

En el marc del discurs «antiartístic» que es plantejà a les pàgines d'*Hèlix*, manllevat en part de *L'Amic de les Arts*, el teatre ocupà un espai volgudament marginal, ja que s'identificà amb una de les «belles arts» que calia combatre. La bel·ligerància contra el teatre fou inversament proporcional a l'extrema fascinació que exercí el cinema. Així, si a l'hora d'acarar-se al surrealisme s'observen prevencions en l'equip d'*Hèlix*, sobretot perquè es defugia qualsevol intent de convertir-lo en un «isme», en una «escola» més, els surrealistes catalans porten fins a l'extrem les relacions ambigües que mantingueren amb el teatre els membres de la tribu francesa. Entre els surrealistes de *L'Amic de les Arts* i *Hèlix*, el consens

sobre la manca de modernitat del teatre és general i es personalitza en la seva autèntica bèstia negra: el difunt Àngel Guimerà. De fet, en el *Manifest groc* signat per Dalí, Montanyà i Gasch el març de 1928, tots tres vinculats a *L'Amic de les Arts*, se sentencià l'agonia mortal del teatre per l'embranzida abassegadora de la modernitat i l'antiartisticitat, la màxima expressió de les quals era, entre altres manifestacions, el cinema:

«**ANOTEM**	que el teatre ha deixat d'existir per a uns quants i gairebé per a tothom.
ANOTEM	que els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostumen a ésser sinònims de llocs irrespirables i avorridíssims.
PER CONTRA	nous fets d'intensa alegria i jovialitat reclamen l'atenció dels joves d'avui.
HI HA	el cinema
HI HA	l'estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil esports
HI HA	la música popular d'avui: el jazz i la dansa actual [...]
HI HA	la literatura moderna
HI HA	els poetes moderns
HI HA	el teatre modern [...]
DENUNCIEM	la influència sentimental dels llocs comuns racials de Guimerà [...].»

A les pàgines d'*Hèlix*, Pere Grases al·ludí a Guimerà per arremetre contra els intel·lectuals catalans que, per indiferència, havien expressat posicions contràries a les noves tendències i havien demostrat «el rovellament de la intel·ligència de tant temps de passivitat, remugant tòpics guimeranians» (Agustí Carreres [Pere Grases], «Posicions», *Hèlix*, núm. 6 [octubre de 1929], p. 3). L'exabrupte contra Guimerà pujà de to en boca de Dalí que, en una polèmica conferència llegida a l'Ateneu de Barcelona el 22 de març de 1930 i publicada a *Hèlix*, desplegà algunes de les idees del segon manifest d'André Breton i, de manera provocativa, contraposà el Marquès de Sade —un dels autors reverenciats per Breton— amb el dramaturg català, tot esplaiant a gust la seva fòbia guimeraniana: «una figura com la del Marquès de Sade apareix avui d'una puresa de diamant, i en canvi, per exemple, i per citar un personatge nostrat, res no pot semblar-nos més baix, més innoble, més digne d'oprobi, que els "bons sentiments" del gran porc, el gran pederasta, l'immens putrefacte pelut, l'Àngel Guimerà» (Salvador Dalí, «Posició moral del surrealisme», *Hèlix*, extraordinari núm. 10 [maig de 1930], p. 4-5). En el fons, aquestes embestides contra Guimerà responien a l'agressivitat rupturista dels continguts de la revista i a la voluntat bel·ligerant d'obrir horitzons que superessin el tradicionalisme i el ruralisme que, als ulls dels universitaris europeistes d'*Hèlix*, encarnava l'autor de *Terra baixa*.

En contrapartida al teatre, el cinema s'erigia en la clau estètica dels joves avantguardistes i, com a bandera de combat, substituïa de manera avantatjada les possibilitats de l'escena. El cinema era el símbol més fascinant de la modernitat i les seves extraordinàries capacitats expressives feien possible d'atènyer, en certa manera, la ruptura artística, moral i social que proposava el surrealisme. Des de les pàgines de *La Gaceta Literaria*, Dalí havia pontificat que el cinema —com també la fotografia— es caracteritzava per les possibilitats d'«ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas» i, en sintonia amb les seves posicions «antiartístiques» i «objectivistes», havia defensat el film que ensenyava «la emoción poética completamente

nueva de todos los hechos más humildes e inmediatos, imposibles de imaginar ni de prever antes del cinema, nacidos del espiritual milagro de la captación del pájaro-film» (Salvador Dalí, «Film-arte, film-antiartístico», *La Gaceta Literaria*, núm. 24 [15.12.1927], p. 4).

En col·lectiu, el trio Dalí, Gash i Montanyà negà, a les pàgines de *L'Amic de les Arts*, que el cinema pogués incorporar-se a les «belles arts» i considerà que la seva bellesa i poesia antiartístiques eren el resultat de l'estandardització industrial. El cinema esdevenia una «manera inèdita i novíssima d'expressió» que, per la seva fotogènia, tenia un alt valor plàstic i, pel seu ritme, generava una alta sensualitat. Entre les seves preferències, situaven el film còmic nord-americà i el comparaven amb el teatre: «El millor que ha produït el cinema és la pel·lícula còmica, anònima i rapidíssima, de dos rotllos, que commou intensament les multituds i que precisament és considerada pels putrefactes com el comble de l'absurditat i de la manca d'art. Aquests films són els més intensos, alegres, purs, àgils, aguts, divertits, bells i perfectes que han estat produïts. 100 metres d'un d'aquests films compensen, amb escreix, tot l'avorriment de l'humorisme híbrid, lent, groller i insubstancial servit pel teatre i la literatura amb una manca absoluta d'intensitat» (Salvador Dalí; Sebastià Gasch; Lluís Montayà, «Guia sinòptica. Cinema», *L'Amic de les Arts*, núm. 23 [31.3.1928], p. 175). Amb notable estridència, Dalí insistí en aquesta idea del cinema com a «antiart» en una conferència llegida el 16 d'octubre de 1928, arran del III Saló de Tardor organitzat per la Sala Parés:

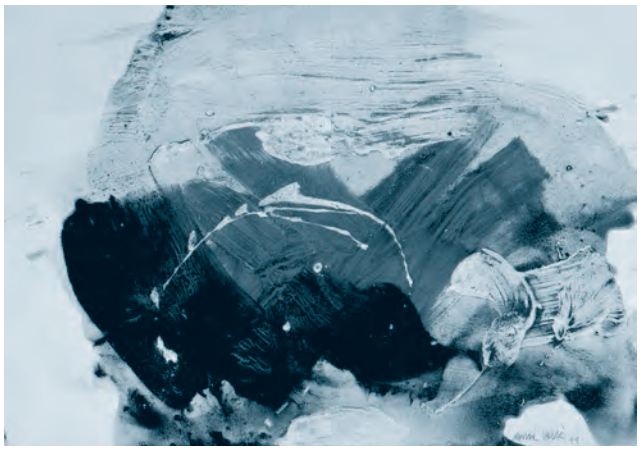
«Ha arribat l'hora de manifestar sense cap pudor que nosaltres considerem els intents artístics i l'art en general com el súmmum de les putrefaccions, del despreciable, de l'inservible per als desigs i l'emoció actuals.

L'art no ens interessa ni ens emociona. Qualsevol fet viu, qualsevol producció estrictament antiartística, ens emociona amb una intensitat exorbitadament més eficaç que els hibridismes de la necrològica producció artística. Cent metres del més anodí film còmic estandarditzat ens fa riure més, i ens emociona més intensament, que tot el teatre còmic escrit» (Salvador Dalí, «Art català relacionat amb el més recent de la jove intel·ligència», *La Publicitat*, 17.10.1928 [Dalí 1995]).



Romà Vallès

El nucli avantguardista de *L'Amic de les Arts* (Dalí, Gasch, Montanyà) apostà, en síntesi, per un cinema alliberat de les influències artístiques tradicionals i aferrat a la civilització industrial, maquinística, mecànica, en què havia nascut. El cinema era entès com una manifestació «antiartística» que



Romà Vallès

abanderava una visió rupturista i original allunyada de les pretensions culturalistes que tenia la intel·lectualitat catalana fascinada pel setè art. Per contra, el teatre era associat implícitament a un art tradicional que emprava un llenguatge convencional, mancat de modernitat, arrelat en la «cadena artística» i impropi de l'era industrial. D'ací ve la dèria per dotar el cinema de la independència artística i d'afranquir-lo de la influència de les altres arts i, en particular, del teatre. D'ací ve, també, l'amenaça que suposà l'arribada del «cinema sonor» com un perill per a l'essència universal del cinema mut i les seves lleis intrínseques, per tal com podia sotmetre'l de nou a les servituds de l'escena.

En aquest sentit, en el pròleg a *Una cultura del cinema* (1930), de Guillem Díaz-Plaja, Sebastià Gasch sentencià l'acabament d'una època gloriosa del cinema i el naixement d'una nova etapa en què aquest havia de maldar per deslliurar-se del teatre: «Després de la consolidació magnífica, després del triomf definitiu que obria totes les portes a totes les esperances, el cinema, de sobte, realitza la *volte-face* inesperada, la virada incomprensible. El cinema sonor acaba de fer la seva detonant aparició. El cinema, eixit del teatre, retorna al teatre. I el teatre no s'hi pensa gens ni mica a devorar-lo tan tranquil·lament. L'època del cinema és definitivament closa. [...] Assistim, és clar, a la naixença d'un nou gènere. Un nou gènere que, com el cinema mut en els seus primers temps, ix també del teatre i coneix el seu balbuceig inicial, la seva lluita aferrissada per a desempallegar-se de les velles fórmules teatrals, per evadir-se del teatre d'on acaba de sortir. Com en els primers temps del cinema mut, això que en diuen cinema sonor lluita desesperadament per desprendre's de tot l'enfarfec que arrossega i s'esforça àvidament a descobrir les seves lleis intrínseques» (Díaz-Plaja 1930).

Una cultura del cinema és el primer assaig coetani que sintetitzà el debat entorn de les relacions entre teatre i cinema i articulà una visió de conjunt sobre el tema. Díaz-Plaja hi constatà la poderosa influència del cinema en la vida moderna i el seu valor social com a «fenomen típic, total, del nostre temps» que repercutia en la quotidianitat, l'art, la literatura o la política. Tot i la influència en els diversos àmbits de la cultura, el cinema travessava encara, a parer de Díaz-Plaja, una etapa crítica per a independitzar-se de les altres arts: «Tota la seva història és una lluita dramàtica per definir-se. Per personalitzar-se. Per despullar-se d'influències alienes. La seva infància ha estat objecte dels més perillosos contactes. La novel·la, el teatre, la pintura, l'escultura i la música. Ara, el cinema sonor el contamina d'opereta i revista. Fins quan?» Si l'«essència pura» del cinema no admetia cap mena de dependència d'altres arts, la seva diferenciació del teatre consistia en el fet que permetia «ressaltar», «fer viure la immobilitat de les coses» fins al punt que els objectes adquirien «actituds». A mesura que s'alliberava de la influència del teatre, el cinema tendia a la simplificació progressiva, minimalista, del gest i, alhora, a la recerca de mitjans expressius indirectes, impossibles en el teatre. Malgrat això, Díaz-Plaja creia que el debat

entre teatre i cinema deixava de tenir sentit, ja que no sols les dues arts eren «perfectament distants i compatibles», sinó que el cinema s'havia desfet de les seves rèmores i, com provaven les experiències d'Erwin Piscator, havia iniciat «una contraofensiva que injecta suc cinematogràfic al teatre» (Díaz-Plaja 1930).

III

Comptes fets, a banda de les al·lusions a Guimerà, el grup d'*Hèlix* dedicà molta poca atenció teòrica al teatre. L'avantguarda teatral quedava notablement diluïda en el marasme de les preses de posició estètica al voltant del surrealisme o l'ardida defensa del cinema com a substitut del teatre. Les poques referències teatrals es redueixen pràcticament a constatar la superació del futurisme, diferenciar el «cinema parlat» del teatre, proclamar la crisi de la paraula, comentar la sessió de teatre Max Aub organitzada per *Hèlix* i, de trascantó, al·ludir a *Ubú, roi*, d'Alfred Jarry. En efecte, una de les «sessions d'avantguarda» de la Companyia Belluguet, la que tingué lloc el 3 de març de 1929, amb textos de Tommasso Marinetti (*Ara vindran*), Sebastià Sánchez-Juan (*No el conec* i *La patum*), Lluís Masriera (*La gent de dalt han de mirar com parlen*), Miquel Clivillé (*Mortal angoixa*) i Marius Relais (*Ésser*), rebé una invectiva demolidora de Masoliver que —fent-se ressò de la rebentada de Gasch a la sessió, publicada a la *La Veu de Catalunya* (5.3.1929)— titllà aquestes aportacions futuristes com a «art definitivament mort»:

«Al berenar que ens donà l'artista ric [el joier i pintor Lluís Masriera] hi trobàrem massa pa. Un moment, en aquell ambient de mal gust i per obra del programa, creiérem trobar-nos als anys de la post-guerra (fem excepció de la música: Erik Satie, Strawinski, Milhaud).

El marinettisme —síntesi teatral, lirodrama sensitiu— és avui, de bon tros superat. Al drama sintètic hi ha el perill del Guignol (*Mortal angoixa*, de M. Clivillé). Cal no confondre, però, síntesi dramàtica, i *astrakanada* moralitzadora (amb moralitat de faula de Samaniego).

Altrament, el mecenes creu que —per a fi de festa— hi ha dret a martiritzar els convidats, amb una revifalla del *sainet* [es refereix a *Un idil·li prop del cel, o pel juny carabasses*, de Masriera], il·lustrada d'una música de "Cocorocó"?» (M. M. [Joan Ramon Masoliver], «Notes. Sessió d'avantguarda», *Hèlix*, núm. 2 [març de 1929], p. 7; *cf. Anuari de la Companyia Belluguet*, editat el 1929, en què es recullen totes les crítiques de la sessió publicades a la premsa del moment).

D'altra part, a diferència de Gasch, el crític de cinema Josep Palau i Claveras es mostrà esperançat en les possibilitats del naixent cinema sonor i en distingí dues modalitats: el cinema musical i el cinema parlat. Si bé els seus adversaris consideraven el cinema parlat com un mer «desdoblament mecànic del teatre», Palau creia que calia ser prudent i evitar de «fer assercions *a priori*, sempre massa prematures en el camp de l'estètica» (J. Palau, «De la música en el cinema», *Hèlix*, núm. 2 [març de 1929], p. 8). En aquests moments, en què la irrupció del cinema sonor feia témer el retorn al teatre, el poder de la paraula és objecte d'una malfiança notòria per als avantguardistes: «la paraula —escriu Masoliver— ha perdut el seu significat primigeni». Calia cercar, doncs, noves formes de poesia més adequades als temps nous: «La poesia hem de copsar-la en els objectes de la vida quotidiana; i —en pla d'igualtat— en el llibre. En les desfilades de soldats i en la tipografia. En els tops de les estacions de terme i en el pentinat d'un home. En el gest i en la llista de telèfons. En l'actor còmic. També podríem trobar-la en algun sonet. En l'home i la màquina» (M. [Joan Ramon Masoliver], «Cerquem noves formes de poesia», *Hèlix*, núm. 5 [juny de 1929], p. 6).

Una de les poques referències que toquen de ple el teatre correspon a la sessió dramàtica que *Hèlix* organitzà el 4 de gener de 1930, a l'Orfeó Vilafranquí, en el marc de l'exposició de pintures de Lluís M. Güell, patrocinada per la *Gaseta de Vilafranca*. La sessió, d'una forta càrrega molieresca, estrenà *El desconfiado prodigioso* (1924), de Max Aub, traduïda al català per Josep M. Millàs-Raurell amb el títol d'*El malfiat extraordinari* (publicada a *La Revista* el 1928), i l'acompanyà d'*El casament per força*, de Molière. Pocs dies abans de l'estrena, a les pàgines de *La Gaceta Literaria*, Díaz-Plaja assenyalà Aub com un dels valors més definits de la nova dramàtica espanyola i *El desconfiado prodigioso* com «una de las obras mas jugosas y más divertidas con que cuenta nuestro nuevo teatro» (Guillermo Díaz-Plaja, «Teatro leído», *La Gaceta Literaria* [Madrid], núm. 72 [15.12.1929], p. 4). Més tard, el mateix Díaz-Plaja afirmà que el *Teatro incompleto*, d'Aub (Barcelona: Omega, 1931), que incloïa *El desconfiado prodigioso*, il·lustrava la possibilitat d'orientar el teatre cap a «una decidida voluntat de màgia, és a dir, d'extrarealisme (i també de sobrerealisme)» (Guillem Díaz-Plaja, «Teatre de Max Aub», *Mirador*, núm. 128 [16.7.1931], p. 5).

Com s'encarregà Masoliver d'aclarir a les pàgines d'*Hèlix*, la sessió de «teatre selecte», dirigida per Carles Claveria, no es dugué pas a terme per «un gran amor pel teatre» —que les declaracions contingudes en altres articles negaven rotundament—, sinó que tot feia pensar que la intenció era oferir una altra manera de fer teatre combinant el clàssic i el modern: «No creiem en la seva funció social. El cinema l'ha substituït amb avantatge. Deixem als burgesos del XIX els seus drames de tesi. El teatre del nostre temps (parlem del que es cotitza al món, no del teatre de porró, de copla andalusa o de capa i espasa) no pot ésser més que una manifestació literària —com la Novel·la, l'Assaig— que pot representar-se; com el Cinema pot ésser sonor. Gosaríem dir que la representació és al Teatre, el que Berta Singerman [actuà a Barcelona l'any 1929] a la Poesia: una exterioritzacio ràpida i a través d'altres temperaments —que generalment ens desil·lusionen— que ens priva de copsar-hi les belleses i, àdhuc, les paraules.» ([Joan Ramon Masoliver], «Sessió de teatre Max Aub», *Hèlix*, núm. 8 [gener de 1930], p. 1-2).

El malfiat extraordinari, que suposava el debut teatral d'Aub, s'inspirava lliurement en *L'avar* de Molière i abordava dues de les constants del teatre de preguerra aubià: la incomunicació (en aquest cas, com a conseqüència tràgica i ridícula d'una malfiança malaltissa) i la identitat (a la manera pirandelliana i unamuniana del desdoblament, que es correspon al Doble —el subconscient tèrbol— del personatge). En la seva valoració de la sessió, Masoliver reconeixia que era la «valor còmica» allò que els interessava d'*El casament per força*, mentre que, d'*El malfiat extraordinari*, en destacava la humanitat que es desprenia d'una conversa quotidiana, sense trucs escènics ni patetismes, que «amb la seva força va creant el drama», i en feia una interpretació en clau surrealista: «Crea Max Aub un home malfiat que vol esbrinar tothora la veritat de les coses i bon punt aquest comença de deliberar —conversa entre el senyor Nicolau i el seu Doble— ja el creador perd tot control del seu personatge; és el cervell del Sr. Nicolau— manifestat en aquesta conversa— qui crearà el drama, qui descobrirà que el món no és món, que res no és res.» Masoliver en valorava l'encert en la «glorificació del tòpic, del lloc comú en què es basen tots els diàlegs» i, molt ben informat, associava la peça aubiana a la provocadora *Les mariés de la Tour Eiffel* (1921), de Jean Cocteau, potser per la humanització dels objectes inanimats d'aquesta, que permetia una mena de cossificació del comediant i de la seva paraula. Cocteau, val a dir-ho, fou un dels pocs autors teatrals de l'avantguarda francesa de referència per a la tribu catalana,

sobretot com a adaptador original de textos i mites clàssics (*Antigone*, *Roméo et Juliette*, *Orphée*).

Finalment, en les notes dedicades a *Ulisses* que precedeixen la traducció d'alguns fragments de la novel·la per Mn. Manuel Trens, Lluís Montanyà destacà l'excepcionalitat de l'obra de James Joyce, ja que no tenia res a veure ni amb Marcel Proust ni amb l'Alfred Jarry d'*Ubu roi*, una de les peces precursores de l'avantguarda escènica: «No havíem llegit mai ni comptem llegir mai més —confessava Montanyà— res que se li pugui comparar. [...] *Ulysse* és el resultat monstruós i, malgrat tot, magnífic, de la impotència artística de tota una època. [...] Conegut Joyce, el superrealisme literari— el superrealisme amb pretensions de pur i autèntic, no aquell que alguna vegada havem anomenat *aplicat*— perd bona part del seu interès. Per no dir tot. Mai cap super-realista no podrà depassar Joyce, acumular més dades del subconscient, més revelacions fotogràfiques de l'inconscient desfermat. Havem llegit moltes obres super-realistes: poemes, teatre, novel·les. Cap d'elles no pot comparar-se amb l'episodi del bordell d'*Ulysse*» (Montanyà 1930).

Del conjunt, se'n dedueix un desinterès evident per l'avantguarda teatral que contrasta amb l'atenció dedicada al cinema i, en especial, als valors surrealistes dels films *Un chien andalou* i *La bête andalouse* (*L'âge d'or*), de Luis Buñuel i Salvador Dalí. Cap indici, doncs, del teatre surrealista de l'avantguarda francesa (Louis Aragon, André Breton, Robert Desnos, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Antonin Artaud o Roger Vitrac). Ni tampoc cap voluntat d'impulsar la creació d'una dramatúrgia original, a la manera del grup de Breton, inspirada en els plantejaments surrealistes. L'únic text de què tenim constància és la peça *Ismael 22*, del metge Jordi Vallès i Ventura, publicada en el número dedicat al surrealisme del *Butlletí*. Es tracta d'un assaig de teatre breu encapçalat amb una nota que coincideix amb el distanciament o el rebuig de



Romà Vallès

Breton d'alguns dels exmembres de l'equip d'*Hèlix*: «No crec —afirmava Vallès i Ventura— en els sobrerealistes. Començant per Breton, tots em fan fàstic. Crec en el sobrerealisme i res més.» Ni que sigui de manera epidèrmica, *Ismael 22* (remet el títol al nom hebreu de l'Antic Testament i al seu significat irònic: «Déu escolta»?) sembla imitar els procediments anticonvencionals de la dramatúrgia surrealista: un cert to líric que pretén explotar les possibilitats de l'automatisme verbal; un grapat d'imatges fortuïtes i sorprenents que tenen una retirada en el somni; un rerefons dramàtic que parodia gèneres (vodevil, melodrama, tragèdia) i models de conducta (marit-dona-amant, violència), i uns personatges buidats de psicologia que, amb tota naturalitat, perpetren trobades irracionals i que, sense escoltar-se, expressen els seus propis soliloquis (Jordi Vallès i Ventura, «Ismael 22», *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya*, núm. 7-9 [juliol-setembre de 1930], p. 228-232).

IV

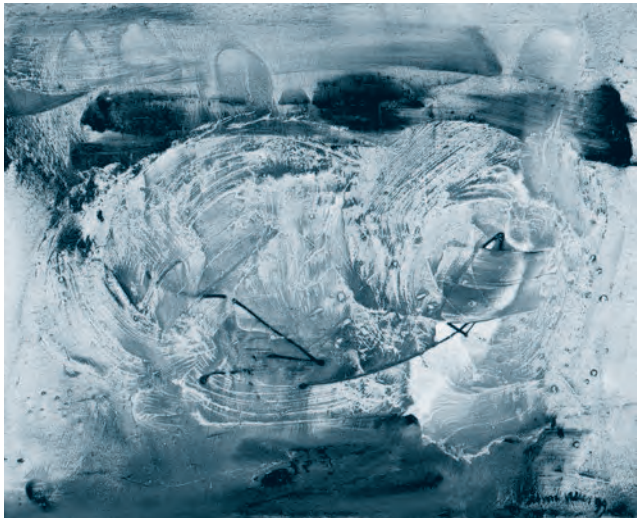
Des del punt de vista cultural, Vilafranca del Penedès es trobava en un tímid procés de revifalla impulsada per la celebració, des del 1926, de l'Exposició d'Art del Penedès, la qual esperonà l'acció col·lectiva de la intel·lectualitat vilafranquina i permeté, mal que sigui indirectament, d'obrir una escletxa per a projectes renovadors com ara *Hèlix*. La tercera edició de la mostra d'art, que tingué lloc a Vilanova i la Geltrú el novembre de 1929, es presentà des de les pàgines d'*Acció*, òrgan catòlic, com una avinentesa ideal perquè els artistes vilafranquins hi fessin «un bon paper» i, tot desfent la llegenda grisa que queia sobre la ciutat, contribuïssin a «la línia ascendent» de la «renaixença» artística i cultural. Calia preparar-se per omplir els dèficits infraestructurals (llibres, revistes, museus) i per promoure noves activitats culturals («Preparemnos», *Quaderns Mensuals d'Acció*, vol. II [gener de 1929], p. [1-2]). En el context de les publicacions vilafranquines, la nounada *Hèlix* se situà en l'«extrem literari», al costat de la *Gaseta de Vilafranca*, dedicada sobretot a qüestions de cultura, art i literatura (Pere Grases, «Panorama de la premsa vilafranquina», *Gaseta de Vilafranca*, núm. 74 [31.5.1929], p. 1). De fet, a la *Gaseta de Vilafranca*, hi col·laboraren també alguns dels membres de l'equip d'*Hèlix*: Pere Grases i Rodolf Llorens, i, de manera més esporàdica, Josep Solanes Vilaprenyó, Anna Maria Saavedra i Antoni Amador.

La *Gaseta de Vilafranca* saludà amb optimisme i cordialitat l'aparició d'*Hèlix* i en destacà el fet que fos publicada per «les promocions locals joves, aquelles que deixen voleiar, sota les ales esmotxades d'un coll blanc, unes xalines fluvials i que falquen el barret amb cabelleres inusitades». La nova revista venia a posar-se «sota el signe del que s'anomena *esperit nou* o, dit en tabú, avantguardisme», a fer retrunyir «el rum-rum —nou a l'oïda— d'aquesta hèlix tota xarbotant de joventut» i a mirar-s'ho des d'una certa elevació elitista: «Ells diran —concloïa el redactor anònim de la *Gaseta de Vilafranca*— si les altituds els proven o si provoquen el vertigen» («Crònica. Hèlix», *Gaseta de Vilafranca*, núm. 68 [28.2.1929], p. 5). Amb motiu de l'aparició del tercer número d'*Hèlix*, la publicació cultural vilafranquina tornà a parlar de la revista com a «portantveu del sector més novençà —la generació dels vint anys, al·leluia!— més prometedor i més solvent de la joventut», i elogià el to i el contingut del nou exemplar: «No digueu que no sigui un plaer autèntic llegir les coses noves, abrivades, simpàtiques, engrescadores, no hi donguem més tombs, que diuen aquests joves de Vilafranca, carregats d'intencions bones malgrat l'actitud insurgent, de ganes de treballar en un medi quiet com el nostre, i, sobretot, posseïts d'un daler actualista que avui apunta contra figures artístiques merament aparencials i que demà potser tirarà contra figures humanes verdaderament reals.» Amb tot, per bé que encoratjà els membres d'*Hèlix* a continuar endavant i aplaudí la modernitat de la presentació formal de la revista, en relativitzà el caràcter rupturista i, en concret, l'audàcia del contingut i l'abast de l'orientació «reformadora» («Crònica. Hèlix», *Gaseta de Vilafranca*, núm. 72 [1.5.1929], p. 6). Més endavant, la *Gaseta de Vilafranca* publicà el poema d'inspiració surrealista «100 talls de la MÉS TÍPICA» que, dedicat «als amics que bufen l'*Hèlix*», devia escriure un dels col·laboradors (Rodolf Llorens?) d'ambdues publicacions (*Gaseta de Vilafranca*, núm. 79 [27.8.1929], p. 6). En darrer terme, l'aparició del número extraordinari d'*Hèlix* sobre l'«apropament cultural de Catalunya i Castella» donà lloc a una lloança sense reserves: «Aquestes pàgines airegen un xic el nostre ambient» («Crònica. *Hèlix* 10», *Gaseta de Vilafranca*, núm. 97 [1.7.1930], p. 6).

En canvi, com no podia ser d'altra manera, *Hèlix* fou rebuda amb tota l'artilleria pel setmanari *Acció*, situat a

l'«extrem catòlic», que carregà de valent, en dos articles signats amb pseudònims, contra la gosadia dels joves universitaris vilafranquins. El redactor del primer, molt més ponderat i més en la línia de la crida a la participació a la tercera Exposició d'Art del Penedès, confessava el seu atabalament pels continguts de la revista (de nom tan «bonic, llampant, simbòlic, que ens evoca el moviment i la propulsió ardits») i, malgrat l'interès que no deixà de suscitar-li, hi copsà «una dispersió absurda amb la qual no em sé avenir, un caotisme de formes que esmussen una lògica i una raó serenes, una manca de lligam en l'exposició de les idees que ha de sobtar a tothom que se n'adoni que el nostre cel és d'una blavor diàfana, pura, radiant, excelsa, magnífica, i que el sol que ens vivifica cura d'encendre bellament els paisatges, donant-los un to i una harmonia innegables, que desvetlla la lucidesa intel·lectual dels que els contemplen i que ens fa tenir de les coses del món un concepte d'on resta exclosa l'especulació delirant». Tot amb tot, no s'estigué de reconèixer «l'audàcia, el coratge i la generositat», encara que els apliquessin a «obres que són com metzines que d'ací uns quants anys rebutjaran per indignes, negatives o antisocials» (Noia del Gurri, «Del camí. *Hèlix*», *Acció*, núm. 1044 [2.3.12929], p. 2).

Contràriament, el signant del segon article d'*Acció* fou molt més poc benevolent amb els joves universitaris de la nounada revista, als quals titllà de «munió de xicots ben menjats, ben beguts i ben dormits que tan aviat es diuen avantguardistes com criden contra els que els donen aquest títol». En contrast amb el seu company, es negà a reconèixer cap mèrit ni a elogiar la revista pel fet de ser redactada per joves: els reclamà sobretot «idees» i els acusà de proclamar «la buidor com a norma literària i artística» i —per mitjà de «les ratlles curtes i les majúscules encabides ça i lla, les incoherències recercades, el to impertinent i totes les altres anormalitats que contenen les vuit pàgines de la publicació»— de practicar «el



Romà Vallès

dret a no pensar»: «Una joventut que tot just surt de les aules i ja té mandra de pensar! Uns minyons que haurien de trobar-se en la plenitud de la passió, de la vehemència, de l'entusiasme, i es lliuren al culte a les ratlles curtes, que és sinònim d'idees no gaire llargues, i a l'exaltació "del gos que lladra la lluna" [al·lusió a la pintura de Joan Miró], que hauria d'ésser declarat oficialment símbol dels avantguardistes!» (Onix, «Diatriba», *Acció*, núm. 1045 [9.3.1929], p. 1-2).

En l'àmbit del teatre, l'escena amateur vilafranquina vivia un dels seus moments d'efervescència mercès a la constitució, el 1928, de l'elenc teatral de l'Associació Catòlica. Nascuda sota l'orientació de Mn. Manuel Trens, un historiador de l'art vilafranquí que encoratjà també *Hèlix*, aquesta formació d'afeccionats es proposà de dignificar el teatre amateur i de programar un repertori més modern i selecte (Henri Ghéon, Molière, Henri Brochet, W. W. Jacobbs, Jean Cocteau, Marcel Achard), el qual, certament, distava de l'habitual en els grups teatrals d'afeccionats de la ciutat. L'elenc

artístic de l'entitat catòlica s'emmirallà en el «teatre d'art» de la Companyia Belluguet dirigida per Lluís Masriera i, de manera secundària, en l'experiència del Teatre Íntim d'Adrià Gual que reprengué la seva activitat el 1926 justament amb *El burgès gentilhome*, de Molière. Entre els actors i col·laboradors de l'elenc catòlic d'afeccionats, hi havia també diversos membres de l'equip de la revista *Hèlix*: Antoni Amador, Pau Boada, Pere Grases, Rodolf Llorens i Anna Maria Saavedra.

Ara, atesa la col·laboració d'alguns integrants del grup a la *Gaseta de Vilafranca* i a l'elenc teatral de l'Associació Catòlica vilafranquina, no és estrany que *Hèlix* es decidís de muntar una sessió dramàtica «com a prova de simpatia al jove artista Lluís M. Güell» («Orfeó Vilafranquí», *Panadés Republicano*, núm. 663 [4.1.1930], p. [2]). Els universitaris avantguardistes d'*Hèlix* tragueren partit de l'exposició de pintures d'un dels integrants del grup, promoguda per la *Gaseta de Vilafranca*, per organitzar una activitat paral·lela, una funció teatral, en la qual alguns dels membres de la revista estaven foguejats, ja que participaven com a actors en l'elenc teatral catòlic. Aprofitaren, per tant, les energies disponibles per a dur a terme una sessió dramàtica que portava el seu segell, per tal com es feia en el marc de l'exposició de pintures d'un dels integrants de l'equip, permetia l'estrena d'una peça d'un dels noms més rellevants de l'avantguarda literària espanyola que —tal com apuntava Aub mateix en les paraules llegides abans de la representació— mantenia contactes amb la catalana, i, com a activitat ciutadana, projectava la revista públicament més enllà de la lletra impresa.

Així mateix, la sessió s'adeia, a grans trets, amb l'ideari avantguardista d'*Hèlix*. D'una banda, combinava la tradició i l'aventura amb la recuperació d'un clàssic passat pel sedàs de la modernitat: Molière era «un nom suggestiu. Un esperit àgil i fi» (Pere Manuel [Pere Grases], «Teatre», *Gaseta de Vilafranca*, núm. 86 [15.12.1929], p. 6). De l'altra, acollia a la seva òrbita d'actuació un escriptor espanyol d'avantguarda que amb *El malfiat extraordinari* havia fet «el primer intent d'adaptar una obra, que entra de ple en el corrent anomenat modern, tot gosadia, convencionalisme pur, augmentat, potser, pel fet d'ésser homes els que jugaven els papers de dona [una pràctica habitual en el teatre catòlic]» ([Pere Grases], «Sessions *Hèlix*», *Gaseta de Vilafranca*, núm. 88 [15.1.1930], p. 5). Recordem, en aquest aspecte, que *El desconfiado prodigioso* —i altres peces d'Aub com ara *Espejo de avaricia* o *Narciso*— nasqué de la consigna llançada per Jacques Copeau al manifest publicat a la *Nouvelle Revue Française* el 1913 i recollida pel jove dramaturg espanyol de revisar els temes tradicionals dels clàssics teatrals i renovar-los des de la perspectiva contemporània: «Merendarse tranquilamente —com sintetitzava Aub als mots preliminars a la representació reproduïts al núm. 8 d'*Hèlix*— las normas clásicas, pero no para hacerlas desaparecer, sinó para digerirlas y borrar todo rastro del crimen.»

NOTA BIBLIOGRÀFICA

AZNAR SOLER, Manuel (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. València: Aula de Teatre del Servei d'Extensió Universitària de la Universitat de València. Palmireno, 1.

BÉHAR, Henri (1979). *Le Théâtre dada et surréaliste*. París: Gallimard. Idées, 406.

DALÍ, Salvador (1995). *L'alliberament dels dits: Obra catalana completa*. Presentació i edició de Fèlix Fanés. Barcelona: Quaderns Crema. Sèrie Gran, 7.

DÍAZ-PLAJA, Guillem (1930). *Una cultura del cinema: Introducció a una estètica del film*. Pròleg de Sebastià Gasch. Barcelona: La Revista. Publicacions de La Revista, 84.

– (1932). *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona: La Revista. Publicacions de La Revista, 103.

Díaz-Plaja, Guillermo (1966). *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*. Pròleg de Julián Marías. Barcelona: Aymà. Fiel Contraste, 1.

Gasch, Sebastià (1987). *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Estudi i selecció de Joan M. Minguet i Batllori. Barcelona: Edicions del Mall. Llibres del Mall, Sèrie Assaig.

Grases, Pere (1987). *Hores de joventut i de maduresa*. Barcelona: Seix Barral. Obres de Pere Grases, 16.

Güell Barceló, Manel (1993). *Folguem i treballarem millor: El teatre vilafranquí en un pròleg, tres actes i un epíleg*. Pròleg de Joan Anton Benach. Vilafranca del Penedès: Ajuntament. Quaderns d'Aportació Cultural, 10.

Masoliver, Juan Ramón (1994). *Perfil de sombras*. Barcelona: Destino. Letras, 21.

Minguet Batllori, Joan M. (2000). *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València: Edicions 3 i 4. Comunicació, 5.

Molas, Joaquim (1999). «Masoliver i les avantguardes». A: *Obra crítica*, vol. II. Barcelona: Edicions 62. Clàssics Catalans del Segle XX, p. 180-187. Article original publicat a: *Cuadernos de Estudio y Cultura. Juan Ramón Masoliver: 60 años de creación, crítica y traducción literarias*, núm. 4 (abril), p. 27-31.

Sánchez Rodríguez, Alfonso (1996). «Entrevista a Juan Ramón Masoliver, el último vanguardista». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* [Madrid], núm. 595-596 (juliol-agost), p. 13-16.

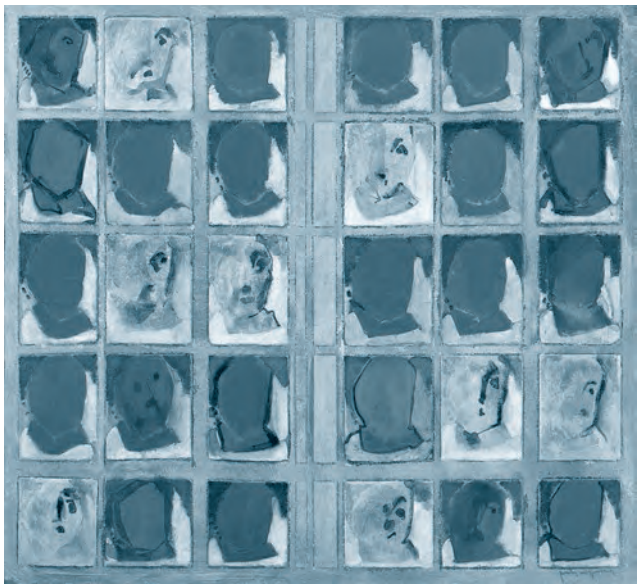
Soldevila-Durante, Ignacio (1974). «Max Aub, dramaturgo». *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro* [Madrid], núm. 19-20, p. 139-192.

Valls, Fernando (1983). «Hablando con Juan Ramón Masoliver». *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, núm. 2, p. 163-175.

Isabel Aparici Turrado

Película de la vanguardia

Entre Hollywood y la experimentación



Palomo Miguelena

En 1986, Gorki confesó: «Ayer viajé al reino de las sombras.» En 1926, Alberti ya declara abiertamente: «Jo nací —¡respetadme!— con el cine.» Treinta años separan ambas frases, tres décadas en las que el cine pasó de ser el espectáculo de feria que asombraba a Gorki al referente vital de autores como Alberti. Aquel invento, que había comenzado como reto para científicos aficionados a la fotografía, pronto se convirtió en una curiosidad para burgueses, más tarde las clases obreras lo adoptaron como distracción barata y, ya en 1920, se había establecido como un elemento más en la oferta de ocio de las ciudades.

Para los nacidos con el siglo y criados en los primeros años de vida del cinematógrafo, éste ya no era un teatro gris de fantasmas y sombras surgidas de la nada sino una ventana abierta a otras realidades. Hay una generación que evoluciona en paralelo al cine. Si la narración y la actuación —rígida y postiza, primitiva en términos del teórico Noël Burch— se fueron amoldando al nuevo medio de expresión y el montaje fue madurando, del mismo modo una serie de personas se fueron adentrando en el mundo estudiantil e intelectual con nuevas ideas. Así la máxima expresividad del cine mudo y la eclosión de los nuevos escritores e intelectuales se produce a un tiempo, alrededor de 1927. Si a esta coincidencia temporal se le añade el hecho de que el cinematógrafo, tanto como invento de la modernidad como por sus cualidades estéticas, encajaba en los postulados del nuevo grupo, podemos llegar a cuestionar cómo se relacionaron cine y vanguardias españolas literarias del decenio 1925-1935.

Eso que llaman vanguardia

Merecería la pena detenerse un momento a preguntarse qué y quién responde al nombre *vanguardia*. Delimitar el concepto es una tarea ardua que otros ya han intentado (por ejemplo, en el ámbito cinematográfico, Manuel Palacio 1991); aquí sólo cabe recoger el espíritu de ruptura con las tradiciones anteriores que invadió buena parte de las artes desde 1910. Refugiados bajo el paraguas cubista, expresionista, futurista o dadaísta (las llamadas *primeras vanguardias*), o bien bajo el encabezado surrealista, constructivista o del grupo de la Residencia de Estudiantes, se trata siempre de

personas nacidas en la frontera de dos siglos, XIX y XX, que buscan aire fresco, pureza renovada, cada una en su parcela del arte: narrativa, poesía, fotografía, pintura, danza, música.

Son individuos vinculados al mundo intelectual y artístico que en la década 1925-1935 se interesaron en producir algo diferente a lo que ya existía, buscaron nuevos referentes aunque enraizados en la tradición, articularon un discurso a la «contra» de la norma. Cabría mencionar a quienes tuvieron la Residencia de Estudiantes de Madrid como epicentro (Luis Buñuel, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Rafael Alberti), además de las figuras de Ramón Gómez de la Serna y Ernesto Giménez Caballero. En Cataluña el poeta Joan Salvat-Papasseit tomó la avanzadilla, que seguirían J. V. Foix, Sebastià Gasch, Juan Ramón Masoliver, Guillem Díaz-Plaja y muchos otros.

Las ventajas del invento

Los componentes de la nómina vanguardista han nacido con el cine; lo apunta Alberti en uno de sus versos y el artículo «Un arte que tiene nuestra edad», firmado por Guillermo de la Torre y publicado en *La Gaceta Literaria* en 1930, lo reafirma. Han crecido con los primeros destellos del *star system*, con el séptimo arte haciéndose hueco en el ocio de las ciudades. Es, pues, un elemento de su tiempo y entronca con la galaxia de medios de masas de la época: las gramolas donde suena el jazz, los balbuceos de las primeras emisoras de radio, la consolidación de periódicos y revistas. Estos medios serán a un tiempo elementos de inspiración y lugares donde exponer sus ideas. De hecho todo el grupo vanguardista se caracterizará por la publicación de manifiestos (en Catalunya encontramos *Contra els poetes en minúscula, primer manifest futurista català*, 1920; o el *Manifest groc*, 1929) y la participación en revistas culturales como *La Gaceta Literaria*, *Un enemic del poble*, *L'amic de les arts*, *Mirador* o *Hèlix*. Encontrar una difusión escrita, aunque ya presumieran que no iba a ser masiva, era una vía para extender su idea de progreso. La familiaridad con los medios de masas, ya fuera por consumo o por creación de uno de ellos, incluiría también el cine.

Una de las premisas de esta generación será la reivindicación de los elementos propios de la modernidad, del hoy enfrentado al ayer. Su escenario será la ciudad; de hecho los grupos cuajan en capitales con gente de diversa procedencia: Madrid y la Residencia de Estudiantes, el grupo del Pati de Lletres de la Universidad de Barcelona que editará *Hèlix* en Vilafranca del Penedès. Se reivindican los elementos de la sociedad de masas frente al ambiente provinciano (en palabras de Juan Ramón Masoliver recogidas por Fernando Valls (1983): «Nuestra intención, nuestra lucha, consistía en acabar con el provincianismo: el Orfeó Català, la sardana, las cuatro barras, la barretina, el flabiol, etc., o sea con la idea de una Cataluña provinciana.»). En la iconografía de las obras del momento encontramos tranvías, como los que atraviesan los versos de Salvat-Papasseit y Foix, o bombillas que se convierten en protagonistas de poemas, como el que escribe Salinas. En ese entorno de objetos de la sociedad industrial el cine ocupa un lugar destacado: es el invento por excelencia de la época, algo moderno por sí mismo.

Además se trata de un medio en proceso de definición, que busca su estética, su manera de narrar y de expresarse. Es aún una *tabula rasa* no vinculada a tradiciones anteriores a diferencia de la pintura o la literatura. El cine entra en el ámbito intelectual como un discurso al que prestar atención y un lugar donde experimentar.

Para aquellos que se encontraban más cercanos al surrealismo, el cinematógrafo aporta otro valor significativo: el montaje permite crear un lenguaje donde tiempo y espacio pueden ser tratados a voluntad. Se pueden contraponer las imágenes para crear sintagmas que contravienen las leyes de

la lógica pero se adaptan al discurrir fragmentario y arrítmico de los sueños. El resultado podría asimilarse al automatismo.

Vanguardia y celuloide

Cine y vanguardia son dos expresiones de una sociedad industrial y de masas y se vinculan a la idea de progreso. Frente a las corrientes intelectuales anteriores, esta generación decidió adoptarlo dentro de su programa en diferentes vertientes. Así, en sus revistas culturales acostumbraba a existir un espacio para el cine, ya fuera para comentar los títulos comerciales o bien para dar a conocer las obras más avanzadas del extranjero. El cine ascendía a la categoría de arte junto a la pintura, la música o el teatro.

Además, fomentaban sesiones de cine-club con cintas de vanguardia francesas, alemanas o soviéticas que de otro modo no iban a proyectarse, pues quedaban fuera del interés de los exhibidores comerciales. Pensar y rodar films podía ser otra opción, pero sólo unos pocos podían acceder al capital necesario (monetario, humano y de conocimientos). También hubo quien lo intentó desde la escritura de guiones.

Un discurso sobre el cine

Otra acción de este grupo fue la creación de un discurso intelectual sobre el cine. Fue un hecho novedoso pues, a pesar de que la cultura hegemónica y popular ya había adaptado el celuloide como diversión y existían publicaciones dedicadas a él (*Arte y cinematografía*, fundada en 1910, fue la decana de la prensa especializada), no se había articulado una reflexión sobre el medio en sí, sus posibilidades estéticas y artísticas.

Una de las tribunas para la confección de este discurso intelectual sobre el cine fueron los espacios dedicados a este arte en las diferentes revistas culturales de la época. La revista *España* en 1915 ya contaba con un espacio reservado a la crítica de cine y a ella se sumaron *Revista de Occidente* (impulsada por Ortega y Gasset en 1923), *La Gaceta Literaria* (fundada en 1927 por Giménez Caballero), *Mirador* (creada en 1929 por Amadeu Hurtado), *Hèlix* (promovida por el grupo de Vilafranca en 1929) y otras.

Buñuel estuvo al frente de la sección de cine de *La Gaceta Literaria* desde el segundo número ya que sus contactos con las vanguardias parisinas le permitían conseguir información de primera mano. Más tarde ocuparía su plaza Juan Piqueras (Sánchez Millán 1991). En *Mirador*, Josep Palau conducía la sección cinematográfica, aunque el extenso y detallado estudio de Palmira González (1991) sobre la crítica de cine en dicha revista nos descubra que Salvador Dalí o Guillem Díaz-Plaja también firmaron recensiones sobre films estrenados en la época. En *Hèlix* aparecerían artículos sobre cine de J. R. Masoliver, Josep Palau o Carles M. Claveria.

Los comentarios sobre la actualidad y evolución del cine se presentan junto a la crítica de literatura o música; están guiados por principios estéticos y no sólo por la demanda del público de información sobre las novedades, que ya recogían los periódicos y revistas especializadas. Las firmas son siempre autorizadas y emiten juicios a medio camino entre el academicismo y la reseña periodística; dado que los comentaristas provienen del entorno literario sus escritos buscan un estilo elegante, una prosa cultivada. También se presentaban traducciones de los principales maestros del cine foráneo como Jacques Feyder (González López 1991).

Un ejemplo de los artículos de fondo es el publicado en *Mirador* el 7 de diciembre de 1933 y firmado por J. R. Masoliver sobre el cine catalán (Minguet Batllori 2000). También publicaron este tipo de escritos Sebastià Gasch o Guillem Díaz-Plaja quien, a partir de estos pequeños artículos, escribiría el ensayo *Una cultura del cinema* (1931), una de las aportaciones más destacadas en el ámbito académico.

Una cultura del cinema se planteaba como un ensayo de estética comparada y dio lugar a un ciclo de clases sobre cine en la Universidad de Barcelona al año siguiente, tal y como recoge Joan Minguet Batllori (2000). Díaz-Plaja reivindicaba el celuloide como instrumento de cultura que debía también ser estudiado de manera científica, destacando sus vínculos con artes colaterales como la música, la fotografía o la pintura. De este modo entró por vez primera el cine en las aulas universitarias, en una iniciativa que no iba a tener continuidad en cursos posteriores al de 1932-1933.

Todos estos escritos tienen como trasfondo una reivindicación del cine en cuanto experiencia estética, más allá del ocio y el consumo. El tratamiento de la luz, los fundidos, el empleo de la música o de ciertos encuadres se revelaron como partículas que construían sentidos y generaban emociones. Estos elementos podían ser estudiados igual que lo era la perspectiva en pintura. El sentido de la obra se generaba no sólo a través de la historia (deudora de la literatura y del método narrativo en mayor o menor medida), sino a través del montaje de los elementos previamente seleccionados. En ese momento histórico, la poesía y la emoción parecían huir de las palabras para refugiarse en el movimiento de imágenes, en otra manera de percibir la luz y la combinación de elementos visuales (probada también por los primeros vanguardistas, como Apollinaire, con los caligramas). Esta combinación de realidades es el cine.

Buscando puntos de encuentro

El cineclubismo nace en paralelo a las vanguardias y es uno de los puntos clave en la relación de esos intelectuales con el celuloide. Los cine-clubs de mayor renombre surgieron al amparo de las principales revistas culturales de la década 1925-1935 en un momento en que en España no existía aún una filmoteca (no nacería hasta 1953). Para conseguir la exhibición de películas ajenas al ámbito comercial —ya fuera por su concepción «experimental», ya fuera por no haber pasado censura— había que recurrir a pases privados, donde era posible además fomentar el diálogo y la reflexión sobre las cintas proyectadas. En Francia, Louis Delluc había impulsado con esta finalidad el primer cine-club en 1920 y el éxito de la iniciativa, que en 1929 veía surgir la primera federación francesa de cine-clubs, se exportó hasta llegar a nuestro país.


Palomo Miguelena

Según explica José Enrique Monterde (Borau 1998), en 1923 ya existía un club cinematográfico en el barrio de Horta, en Barcelona, con delegaciones en Badalona y Castellón. Luis Buñuel también había montado foros de visionado y debate en la Residencia de Estudiantes a principios de 1927, con copias que más tarde viajaban a reuniones similares en Zaragoza, Valladolid y otras ciudades españolas. En Barcelona, tal y como recoge Joan Minguet (2000), bajo el auspicio de escritores como Tomàs Garcès se constituyó en 1928 la Associació d'Amics del Cinema y la intelectualidad amante del cine impulsó al año siguiente el Barcelona Film Club. Pero la sistematización de las proyecciones vino de la mano de los cine-clubs de las revistas culturales de la época, que servían al mismo tiempo como altavoz de dichas sesiones.


Palomo Miguelena

El Cine-club Español y las sesiones *Mirador*

En Madrid, *La Gaceta Literaria* promovió el Cine-club Español, del que llegaron a hacerse 21 sesiones entre el 23 de diciembre de 1928 y mayo de 1931. Entre la nómina de colaboradores o presentadores de las proyecciones se cuentan Gómez de la Serna, Baroja, García Lorca, Alberti o el doctor Marañón (Caparrós Lera 2000).

Por su parte, la revista *Mirador* puso en marcha el 29 de abril de 1929 las Sessions Mirador, que se prolongarían hasta el 6 de junio de 1930. Como recoge Palmira González (1991), posteriormente fue la compañía de exhibición Cinaes quien reemprendió la labor durante noviembre y diciembre de 1930, dejando las Sessions Mirador posteriores tan sólo para la recuperación de clásicos mudos, fueran o no vanguardistas. Entre las personalidades asistentes destacan Guillem Díaz-Plaja, Carles Riba, Alexandre Plana, Josep Dalmau o Enric Morera.

Desde Vilafranca del Penedès, *Hèlix* convocaría a una sesión de cine-club en enero de 1930. El Grup de Sabadell tuvo la suya en noviembre de 1929 y en Lérida también se celebró una bajo los auspicios de la publicación *Art* en 1930.

Los platos de la carta

Tal y como recoge Palmira González (1991), las Sessions Mirador ofrecían a un público formado por la elite intelectual una media de cuatro películas en un mismo pase. Para comenzar se ofrecía una cinta cómica y un documental científico, a los que en ocasiones se unía una película anterior a la Primera Guerra Mundial. Luego presentaban un film de vanguardia y un largometraje de calidad de las temporadas precedentes.

Entre los films vanguardistas exhibidos destacan *Cinco minutos de cine puro* (1925, Henri Chomette), *Un chien andalou* (1928, Luis Buñuel), *Entr'acte* (1924, René Clair) o *La coquille et le clergyman* (1928, Germaine Dulac) —estas tres últimas proyectadas también en el Cine-club Español—. Como largometrajes de referencia aparecen *Amanecer* (1927, Friedrich Murnau), *Una novia en cada puerto* (Howard Hawks), *Fausto* (1926, F. Murnau), *Avaricia* (1924, Erich von Stroheim), *El acorazado Potemkin* (1925, Sergéi Eisenstein) o *El ángel azul* (1928, Josef von Sternberg). Estos títulos son hoy clásicos fundamentales de la historia del cine pero para aquella generación eran films contemporáneos, en ocasiones infravalorados por el público.

No es vanguardia todo lo que reluce

Se observa en la programación de las Sessions Mirador una dualidad entre la difusión de películas de vanguardia y la revisión de cine narrativo, norteamericano o europeo, de calidad. De hecho, el crítico Josep Palau en un artículo en el número 23 de la revista *Mirador* (González López 1991)

enuncia el porqué de esta dicotomía: «El film puro nos interesa mucho, decimos, pero como actividad marginal; nuestro mayor amor va dirigido hacia el film que presenta al hombre.» Más allá de la producción experimental hay un interés por el cine narrativo de alta calidad estética y que profundiza en la figura humana. En resumen, más allá de los fuegos de artificio vanguardistas existe un cine que es una obra de arte por la calidad de sus elementos. Y el visionado de ambas les parece gozoso.

Parecen llamar poderosamente la atención de los cinéfilos del momento tres tipos de películas narrativas: las cintas cómicas de Keaton, Charlot o Laurel y Hardy; el cine norteamericano sobre la «condición humana» (Hawks, Vidor), y las innovaciones estéticas y formales de la escuela soviética y alemana. El cine cómico americano contaba con una larga tradición arraigada en el *slapstick* y basada en los *gags* corporales de persecuciones y tartazos. Tras el reinado de Max Sennet en el mundo de la comedia cinematográfica se impuso Charlot, con su humor radicado en el mundo de los afectos, y Keaton, con su comicidad más abstracta e intelectualizada.

En esas comedias predominan dos conceptos: velocidad y fragmentación. Los múltiples *gags* se suceden de manera continua para imprimir el ritmo acelerado típico del *slapstick*. En numerosas ocasiones la persona queda desbordada por situaciones corrientes que acaban desatando pequeñas grandes odiseas, donde la lógica de la actuación queda subvertida. Integra una lógica del absurdo, que decía Keaton, no lejana al surrealismo. Quizá alguna de estas reflexiones pueda aclarar el interés de los artistas de vanguardia por ese tipo de cine cómico y la elevada presencia de personajes como Keaton y Chaplin en sus obras (poema «Cita triste de Charlot» de Alberti, leído por su autor en la sexta sesión del Cine-club Español en mayo de 1929; poema «Marxa nupcial» de Salvat-Papasseit, donde el cómico y Edison aparecen como



Palomo Miguelena

referentes máximos del presente frente a los lastres del pasado).

Estos conceptos encajan también dentro de ese ideario de la modernidad, del futurismo cinético, del surrealismo que bucea en la iconografía de los sueños donde las escaleras no tienen fin y las situaciones no se rigen por la lógica. Hablando de la modernidad, en 1903, el sociólogo Georg Simmel (1995) decía «El rápido amontonamiento de imágenes cambiantes, la intensa discontinuidad en el alcance de una sola mirada, las impresiones repentinas e inesperadas: esas son las condiciones psicológicas que crea la metrópolis. Cada vez que se cruza la calle, con el tempo y la frecuencia que marca la vida social, económica y laboral, la ciudad crea un profundo contraste con los pueblos y la vida rural en lo que respecta a los fundamentos de la vida psíquica.» La fuga-

cidad de situaciones imprevistas en lugares públicos, con interacciones entre desconocidos, encuentra su reflejo en buena parte del cine narrativo de la época: en las comedias pero también en las mejores obras del cine narrativo.

Grandes directores reseñados por los vanguardistas son Hawks, Sternberg, Sjöström o Murnau. De sus filmes se alaba la factura y el lenguaje narrativos pero también su temática, relacionada con la condición y la tragedia humanas: la fragilidad del ser humano frente a la naturaleza devastadora en *El viento*, de Sjöström; los vicios y virtudes hiperbólicos de *Avaricia*, de Stroheim; el cruel realismo de *Los muelles de Nueva York*, de Sternberg. En todo caso prima una lectura casi antropológica de la conducta humana, del individuo rodeado por el grupo social. Precisamente dentro de la sociedad moderna capitalista que culmina con la crisis de 1929 el individuo tiene un papel preponderante como nunca antes. Las masas y el individuo, dos caras de la misma moneda, marcan una doble articulación social. El peso de los núcleos familiares desciende y cada uno de sus miembros recoge nuevas cargas sociales que antes estaban repartidas en unidades sociales diferentes. La sociedad de los anónimos se extiende frente al control de los grupos donde sus miembros se conocen. Esa modernidad más sociológica se plasma en cintas como *...Y el mundo marcha* (1928, de King Vidor), una de las que suscita comentarios más elogiosos en *Mirador*, por ejemplo.

Por tanto, no sólo de vanguardia formal viven los vanguardistas sino también del cine narrativo norteamericano o de las renovaciones estéticas alemanas o soviéticas. Quizá sean esos dos países donde surgió una consideración artística del cine, ligada al *Kammerspiel* y a una estética casi pictoricista romántica en los expresionistas germanos. Cuando los vanguardistas decidieron integrar el celuloide en las artes, justo es que reivindiquen esas cinematografías. Tanto la escuela alemana como la soviética se desarrollan en contextos políticos que han visto el cine como liturgia a través de la cual difundir su pensamiento a la sociedad pero que arrinconaron a algunos autores cuando dejaron de serles útiles (Eisenstein vio cómo alguna de sus películas era censurada; Fritz Lang acabó emigrando a Estados Unidos).

Se unen en el gusto vanguardista unos films de carácter realista (el cine norteamericano, pero también los documentales científicos de las sesiones son sintomáticos de cierto gusto por el realismo) y otros de subversión de la lógica (la comedia norteamericana). Igual que el surrealismo retoma elementos reales y los pasa por el tamiz del inconsciente de los sueños, aunque no dejan de ser objetos vinculados a la realidad, así se visionan cintas que valoran ambos elementos, realidad y subversión.

De lo dicho puede concluirse que a la hora de estudiar las relaciones entre el grupo intelectual de vanguardia y el cinematógrafo debe irse más allá de las películas que se adscriben directamente al movimiento. Centrarse únicamente en el escándalo producido por *Un chien andalou* o en la concepción de cine surrealista puede cercenar el entramado complejo de relaciones entre vanguardia y cine, mucho más extensas aunque en territorios no tan obvios como la plasmación de unos idearios en unas pocas películas de vanguardia, en su mayor parte adscritas al surrealismo.

Hacer cine

Si bien el cine fue objeto de artículos y sesiones de cineclub, la producción de películas de vanguardia en España fue casi inexistente. Las cintas más representativas son *Un chien andalou* (1928) y *L'âge d'or* (1930), ambas de Luis Buñuel con la colaboración de Salvador Dalí, pero cabe recordar que su producción tuvo lugar en Francia. Las dos se adscriben a un surrealismo onírico y anticlerical, que el debutante Buñuel explotaría a lo largo de su carrera.

Ernesto Giménez-Caballero dirigió *Noticiero Cine-Club*, sobre las actividades de su grupo, y *Esencia de verbena*. Esta última, de 1930, emplea un lenguaje de vanguardia para describir el ambiente costumbrista de una fiesta. Ramón Gómez de la Serna también dio un fruto cinematográfico, *El orador* (1929), pero sería Nemesio Sobrevila quien rodaría los títulos más representativos de la producción española: *Al Hollywood madrileño* (1928), luego llamada *Lo más español*, y *El sexto sentido* (1929), sátira sobre el papel social del cine, la cámara voyeur y que incluye escenas de imágenes abstractas. Dentro del cine amateur, especialmente activo en Cataluña, algunos autores se aproximan a las formas vanguardistas: Manuel Amat, Delmiro de Caralt, Eusebi Ferré, Francesc Gilbert o Domènec Giménez Botei.

El esfuerzo humano y económico que supone rodar un film y la debilidad de la industria del cine español de la época pueden entenderse como los factores principales de la ausencia de películas vanguardistas. Francia o Alemania, por no hablar de la URSS donde el impulso renovador contaba con el apoyo institucional de la Revolución, habían desarrollado una industria sólida que veía en las pequeñas producciones de vanguardia un revulsivo a su manera narrativa y a sus focos de interés, representaban también un ataque contra una industrialización del cine. Pero esta lectura no tiene sentido en España ya que el lenguaje comercial propio era inexistente.

Por ello también existen proyectos cinematográficos que no llegaron a fructificar, como el guión de *Viaje a la luna*, escrito por Federico García Lorca en 1929 y que no llegaría al celuloide hasta 1998, de la mano del artista Federic Amat. En el transcurso de su estancia en Nueva York, Lorca imaginó esta composición de mujeres enlutadas, arlequines, niños que huyen y manos que cortan las cuerdas de una guitarra, a semejanza de la cuchilla que rasgaba el ojo de *Un chien andalou*.



Palomo Miguelena

A modo de conclusión

El panorama cultural de la década 1925-1935 integra el cine como un elemento más de la cultura industrial y de masas donde se generaron los diferentes movimientos de vanguardia. El cinematógrafo es visto como un medio de expresión de las ideas propias y, al mismo tiempo, como un referente que influye en el pensamiento y estética de los diferentes grupos. Serán ellos quienes reivindiquen por primera vez el cine como experiencia estética total. La narración, la luz, la música o el montaje integran un cuerpo artístico que puede ser analizado y estudiado, y así lo hacen en las diferentes publicaciones con secciones de crítica y en los cine-clubs que fundan.

A los grupos de vanguardia les atrae el cine cercano a su lenguaje artístico pero, quizá de manera más intensa,



Palomo Miguelena

también les fascina el buen cine narrativo: los cómicos estadounidenses, la revolución del montaje soviético, la reflexión sobre el hombre del cine alemán. La influencia, pues, no viene del cine que la vanguardia genera sino de los grandes títulos de la industria; en definitiva, del mejor cine del momento, independientemente del formato —comercial o no—. Especialmente se comentan los films que reflejan los conflictos de la sociedad industrial: la despersonalización de las relaciones, el poder de la masa frente a las identidades individuales, la parálisis ante algunos conflictos de identidad, el trabajo —y la pérdida de él— como factor generador de identidad en la sociedad del consumo, etc. Si la vanguardia es un frente de progreso que surge dentro de la sociedad industrial, se comprende su interés por un artilugio, el cine, puramente de su era y por unas reflexiones éticas y estéticas sobre los conflictos del mundo donde se desarrolla el movimiento. Nacida en los márgenes del sistema, la vanguardia se acerca a personajes también de frontera, como Charlot (un vagabundo que se introduce en las grietas libres que le presenta la sociedad opulenta: como inmigrante, como buscador de oro), o a aquellos que se ven superados por unos acontecimientos que les devoran, como Buster Keaton.

Podría concluirse que no sólo de cine de vanguardia vivían los intelectuales y artistas de la década 1925-1935. Deben buscarse también las influencias y analogías en las cintas narrativas que, eso sí, abordan desde diferentes puntos de vista preocupaciones sociales o humanísticas que también aborda el movimiento vanguardista. Precisamente una de las contribuciones más importante de esos grupos artísticos con respecto al cine es la revalorización del mismo no sólo como ocio sino como experiencia estética; y todo ello en un momento convulso a todos los niveles (políticamente por el final de la dictadura de Primo de Rivera y el advenimiento de la República; socialmente por la modernización de España y su acoplamiento al modelo capitalista industrializado; cinematográficamente por la madurez del mudo y la llegada del sonoro). En ese momento de cambio acelerado dos actores del momento nacidos a un tiempo (los grupos intelectuales vanguardistas y el cinematógrafo) reflexionan sobre el individuo de la modernidad en todos sus frentes, ya sea con la fuerza renovada de las palabras o con la fascinación de las imágenes de un reino de sombras.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

ALBERTI, Rafael (1984). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral.

BONET, Juan Manuel (1995). *Diccionario de las vanguardias españolas (1907-1936)*. Madrid: Alianza.

BORAU, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

CAPARRÓS LERA, José M. (2000). *Cinema y vanguardismo*. Barcelona: Flor del viento.

DIEGO, Estrella de (1996). *Arte contemporáneo II*. Madrid: Historia 16.

GARCÍA LORCA, Federico (1996). *Viaje a la luna*. Barcelona: RBA Editores.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1991). «La crítica cinematográfica en la primera revista barcelonesa "Mirador" (1929-1930)». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la AEHC. Donostia: Filmoteca Vasca, p. 309-351.

GORKI, Máximo (1995). «El reino de las sombras» [1896]. *El País Semanal*, 214 (26 de marzo), p. 8.

GUBERN, Romà (1999). *El proyector de Luna*. Barcelona: Anagrama.

HERNÁNDEZ, Sonia; ACÍN, Ángel (2002). *Juan Ramón Masoliver: dies llegits*. Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac.

MINGUET BATLLORI, Joan M. (1991). «El cine como signo de modernidad en las primeras vanguardias artísticas». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la AEHC. Donostia: Filmoteca Vasca, p. 281-289.

– (2000). *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. Valencia: 3 i 4. Comunicació, 5.

PALACIO, Manuel (1991). «¿Qué será eso que llamamos vanguardia cinematográfica?». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la AEHC. Donostia: Filmoteca Vasca, p. 385-391.

SALVAT-PAPASSEIT, Joan (1990). *El poema de la rosa als llavis*. Barcelona: Ariel.

SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto (1991). «La vanguardia cinematográfica en el Cine-club Español y "La Gaceta Literaria"». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la AEHC. Donostia: Filmoteca Vasca, p. 353-361.

SIMMEL, Georg (1995). «The Metropolis and the Mental Life». En: Leo CHARNEY i Vanessa SCHWARTZ (ed.). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Los Angeles: University of California Press.

VALLS, Fernando (1983). «Hablando con Juan Ramón Masoliver». *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, núm. 2. Barcelona: EUTI.

III



Tomasa Martín



Josep Manuel Aznar



Benito Marcos



Hoonjung yoon

Il·lustracions de Tomasa Martín, Josep Manuel Aznar, Benito Marcos i Hoonjung yoon

3 Personatges

Silvia Monti
El teatro de vanguardia de Max Aub

Marçal Subiràs i Pugibet
J. V. Foix i l'avantguardisme

Luis López Molina
Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible

Teresa Iribarren Donadeu
Ramon Esquerra o l'«altra» modernitat

Silvia Monti

El teatro de vanguardia de Max Aub



Tomasa Martín

El polifacético escritor Max Aub (1903-1972), nacido en París y muerto en México, de madre francesa y padre (y nombre) alemán, español por elección después de haberlo sido por casualidad debido a guerras y exilios, autor de novelas y cuentos, poeta, ensayista, historiador de la literatura, editor de revistas, guionista para el cine y la radio, se estrena en el mundo de las letras con una serie de piezas dramáticas breves y se considerará a lo largo de su vida principalmente dramaturgo, a pesar de no haber llegado a ver representadas en las tablas sus obras. El teatro es su forma más natural de expresarse y al teatro dedica sus esfuerzos y preocupación sobre todo en los años juveniles, pasando de las inquietudes esencialmente literarias de los años veinte a las políticas y sociales de la década siguiente, en la que se ve involucrado en varios proyectos culturales del gobierno republicano. Luego, en el exilio mejicano, alternará la escritura de las grandes tragedias relacionadas con la historia de España y de Europa de aquellos años, con piezas breves de corte paradójico y ejemplar.

Entre 1923 y 1927 Aub escribe seis obras dramáticas. De éstas, cinco (*Crimen*, 1923; *El desconfiado prodigioso*, 1924; *Una botella*, 1924; *El celoso y su enamorada*, 1925; *Espejo de avaricia*, 1925), todas ellas breves, formaron el volumen *Teatro incompleto* (Aub 1931) y la sexta, *Narciso,* en tres actos, escrita en 1927, fue publicada aparte en 1928 (Aub 1928). De estas obras sólo *El desconfiado prodigioso* fue estrenada en los años anteriores a la guerra y lo fue en la versión catalana de Josep María Millàs-Raurell (Aznar Soler 1993). Después de unos años en los que se dedica a escribir relatos y su primera novela, *Luis Álvarez Petreña* (1934), Aub vuelve a la escritura dramática con la refundición en tres actos de *Espejo de avaricia*, publicada en 1934. Sin embargo, ésta y luego la *Jácara del avaro*, escrita en 1935 para las Misiones Pedagógicas, se alejan de su primera producción más experimental y abstracta para acercarse a las «obras de circunstancia» compuestas durante la guerra y a las del exilio mejicano. En todo caso, en estas últimas no faltarán reminiscencias de sus primeros ensayos dramáticos y se volverán a encontrar algunas ideas teatrales que Aub había desarrollado ya en aquellos primeros años.

Son pues los textos escritos antes de 1930 los que se pueden considerar de corte vanguardista y que vienen a formar parte de la escasa lista de obras teatrales escritas en España bajo el signo de los movimientos de vanguardia europeos, sin que, por otra parte, lleguen a identificarse concretamente con ninguno de ellos. Como otros autores de este reducido

grupo, entre ellos Lorca y Alberti, Aub niega la relación de su escritura dramática con el dadaísmo o el surrealismo: «mis piezas se le pueden parecer por fuera, pero yo era demasiado racionalista, demasiado español para que esta anarquía irracional fuese mía» (1972); sin embargo en la misma entrevista, un poco más adelante, cita al dadaísta Ribemont-Dessaignes como a uno de los autores que más habían influido en su idea del teatro. En realidad, al leer las primeras piezas aubianas, se nota enseguida que no nos encontramos sólo frente a semejanzas formales con los textos vanguardistas de allende los Pirineos en lo referente al decorado, vestuario, música, efectos luminotécnicos y coreográficos, sino también a innegables coincidencias de temas, situaciones y recursos escénicos. Es posible que estas coincidencias procedieran, más que de una influencia directa del verbo vanguardista, de una común insatisfacción generacional con el presente en general y la situación del teatro en particular, lo que produjo a su vez aquella ansia de experimentación que afectaría a todos los componentes de la pieza dramática, alejándola de forma más o menos radical de la comedia convencional.

En el caso de Aub, las sugestiones vanguardistas se mezclaban con otras aspiraciones del autor: en primer lugar la exigencia de una abstracción que se opusiera a la lógica del teatro naturalista y que se convierte en sus obras en una depuración extremada del hecho teatral, siguiendo las indicaciones del director francés Jaques Copeau, tantas veces citado por Aub, pero también las de Unamuno y, al mismo tiempo, la recuperación de elementos del teatro popular, la farsa primitiva o la comedia del arte que constituyen otros de los ingredientes más destacados de sus primeras piezas, subrayados también por algunos de los subtítulos: farsa, paso, carácter. A estos elementos se unen y se superponen estímulos procedentes de la esfera existencial del autor o del ambiente de la *Revista de Occidente*, importantísimo para la formación intelectual de los jóvenes escritores de la generación de Aub, o de los contactos con los vanguardistas catalanes, junto con la presencia inevitable del teatro de Pirandello y Valle-Inclán.

Ahora bien, dejando aparte *Crimen*, que se puede considerar un ensayo juvenil, en las demás obras citadas es posible apreciar cierto incremento progresivo de los rasgos vanguardistas que llegan a su cumbre en *Narciso*. *Crimen* en todo caso presenta no pocos aspectos interesantes, como el hecho de condensar en pocas escenas todo un drama de honor con el consiguiente asesinato del presunto culpable (¿inocente?, no lo sabemos, si bien hasta el final todo nos hace pensar que es así), configurándose como una parodia del drama naturalista y al mismo tiempo como una ruptura de sus esquemas, ya que la atención no se centra en el adulterio y su condena moral, sino en la ambigüedad del lenguaje y de la percepción de la realidad. El telón baja de hecho sin que se haya podido averiguar la verdad.

Ya a partir del título, con evidentes reminiscencias del teatro clásico, también *El desconfiado prodigioso* aparece en un primer momento como una simple actualización de un entremés tradicional con sus personajes típicos: un terrateniente, su mujer, el notario, etc.; la escueta acotación inicial reza: «época indefinida», pero el autor añade luego una nota muy importante: «Los personajes casi son marionetas. No tengo la seguridad de si llevan máscaras.» El aspecto de marioneta mecánica presenta en todo caso al *Doble* del protagonista («vuelve a surgir como impulsado por un resorte; se desploma sin hablar. Roto»), pero también otros personajes y sobre todo el mismo don Nicolás, protagonista de la pieza, parecen títeres en algunos momentos. Véase en la escena de los disparos: «En este momento aparece don Nicolás. Movimientos de autómata. Apunta a don Luis y a Micaela. Expresiones y exclamaciones de terror. Dispara. Como dos muñecos de trapo, en absurdas posiciones, caen don Luis y Micaela.»

Y es que también en esta pieza el núcleo argumental parece ser el de un drama de celos, aunque en realidad la verdadera tragedia es la desconfianza llevada a sus consecuencias extremas, a la negación de cualquier certidumbre con respecto a la percepción de la realidad, hasta poner en duda la propia identidad personal: «Hasta aquí llegué y no me importa que todo sea mentira. ¡Pero yo! ¡Yo no! ¡Yo quiero ser! ¡Yo quiero ser! *(Pausa.)* Pero todo no es sino nada. ¡Yo no soy yo!». Sin embargo al final la pieza vuelve a su carácter grotesco con la reaparición de don Luis y Micaela que, junto a otros aldeanos, intentan hacer internar al protagonista, considerando que se ha vuelto loco y dando fin anticipadamente a la función, a pesar de las protestas de don Nicolás, cuyos gritos de que «¡No baje el telón! ¡Que la farsa no se acabó!» ponen en el mismo plano la realidad y la representación. Como ya en el texto anterior, el telón cae aquí sobre un final ambiguo, dejando al espectador más bien perplejo y sin puntos firmes a los que aferrarse.

Más compleja y todavía más abstracta, pero con no pocos rasgos comunes con *El desconfiado*, es la pieza siguiente, *Una botella*, que ni siquiera tiene por protagonista un ser humano, por muy deshumanizado que sea, sino «una enorme, monumental botella oscura» que, al revés, muestra ciertos brotes de humanidad: al principio se presenta a sí misma, luego da vueltas una y otra vez, sin que los demás personajes se den cuenta, y al final se encarga de restablecer un mínimo de orden en el caos que se había desatado en el escenario, volviendo a tomar la palabra: «¿Sabéis? en el fondo la verdad es ésta: yo soy una botella; nada más que eso: una botella.» De hecho el asunto de esta farsa está constituido por la paradójica imposibilidad de ponerse de acuerdo incluso acerca del aspecto exterior de un objeto de uso corriente: una botella.

En esta pieza la superposición de realidad y representación se hace más explícita, ya que desde el principio aparece en la escena el Autor hablando de su obra. Sin embargo, si al comienzo parece tratarse de una intervención normal en función de Prólogo, aunque un poco inquietante («Señoras y señores: yo soy el autor de lo que ustedes van a ver representar. Os han dicho que es una farsa; señoras y señores no lo creáis […] ¡esto que aquí os doy es una tragedia verdadera! ¡Esto que aquí os doy soy yo!»), a lo largo de la representación se asiste a una total confusión de papeles con nuevas intervenciones del Autor, pero también del Espectador y del Apuntador.

La farsa tiene acusados rasgos de pantomima circense con sus payasos, arlequines, o borrachos que se dan palos y, como dice la acotación inicial, «se puede adaptar fácilmente para representar en pista de circo». En realidad, debajo de esta superficie lúdica, el drama asoma de vez en cuando con alusiones a las trágicas consecuencias de la ambigüedad comunicativa del lenguaje, que se limita a ser espejo de una realidad multifacética y compleja y que por lo tanto es perceptible de formas distintas e irreconciliables, incluso en caso de situaciones aparentemente banales como la que da pie a esta farsa.

Con *El celoso y su enamorada*, obra más ambiciosa que las anteriores y estructurada en tres cuadros, casi tres actos, Aub vuelve a afrontar el tema de los celos y lo hace bajo la influencia innegable del drama expresionista del belga Ferdinand Crommelynck, *Le cocu magnifique*, estrenado con gran éxito en París en 1920, y que puede haber influido también en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, la obra breve lorquiana a medio camino entre farsa y tragedia, también escrita alrededor de 1925 aunque terminada más tarde, que presenta algunas semejanzas con el texto de Aub. De todas formas las diferencias entre *El celoso y su enamorada* y la pieza de Crommelynck son evidentes. En común tienen el punto de partida, o sea, el intento de subrayar lo grotesco de las

situaciones a las que pueden dar lugar los celos, pero si la comedia del belga, después de haber rozado el absurdo, termina con el abandono del marido celoso por parte de la joven esposa, la obra de Aub, entrecruzando algunas situaciones, llega a una absoluta subversión de la lógica argumental, culminando en un desenlace sumamente trágico, aunque no falten tampoco en la escena final algunos rasgos guiñolescos.

Los personajes son seres abstractos y su psicologismo aparece proyectado hacia exterior, encarnado en seres mecanizados y hechos en serie: al principio los ocho pretendientes de Ella, representantes de varios tipos masculinos: el poeta, el filósofo, el tímido… (en el *Perlimplín* se alude a los cinco representantes de las razas humanas), y luego, las cuatro Prostitutas. Éstos personajes imaginarios funcionan en algunos momentos también como coros, comentando la acción y enriqueciéndola desde el punto de vista coreográfico, ya que aparecen y desaparecen de pronto detrás de las ocho columnas con practicable que forman el estilizado decorado de la pieza. Lo grotesco de las situaciones y lo incongruente de la acción —Teresa se arranca los ojos, la parte más atractiva de su rostro, para tranquilizar al celoso marido, pero será él quien no la reconocerá— chocan con la aparente normalidad del diálogo y con el lirismo de algunas acotaciones, inusual o mejor inexistente en el resto de la dramaturgia aubiana. Al «mecanicismo», tan presente en la producción vanguardista tanto figurativa como literaria de estos años, se puede reconducir también la figura del Ama, una pseudo-madre mecánica que profiere réplicas cortísimas, esenciales, y que en la segunda parte de la pieza se limita a estar siempre presente sin hablar o diciendo de vez en cuando a destiempo «no comprendo». Es interesante notar que el Ama se convertirá en el prototipo de un personaje-testigo, a menudo mudo, presente en la escena pero ajeno a la acción, que caracterizará muchos de los dramas posteriores de Aub. A su vez completamente extraño



Tomasa Martín

a la acción e impasible frente a lo que pasa resulta el Pregonero, cuya intervención hace del final del segundo cuadro un momento de acusada comicidad surreal.

Muy parecido al Celoso y al Desconfiado es el Avaro protagonista de *Espejo de avaricia*, otro personaje monomaniático, figura central esta vez de una pieza decididamente cómica y más sencilla. Tan sencilla que el mismo autor se da cuenta de que no ha agotado todas las posibilidades que le ofrecía el tema y casi diez años más tarde le añade dos actos más, quedando en su mesa «variantes para otros gustos», como nos dice en la *Advertencia llamada a desaparecer* que antepone a esta segunda versión. Con un esquema dramatúrgico elemental, por otra parte ya experimentado en *El desconfiado prodigioso*, a la exaltación paradójica del Avaro se contrapone por un lado la Criada con sus exigencias concretas, como comprar algo para preparar la comida, y por el otro el aparente sentido común y comercial del Notario que llega para anunciarle al Avaro una riquísima herencia americana. En este caso el imaginario del protagonista se ve dramatizado

por la aparición de otra serie de personajes ficticios: los siete Enviados (de los piratas, de Creso, de los jesuitas, de los buscadores de oro, de los Incas, de Rockfeller y de la Cooks y McAndrews, imaginaria empresa que se dedica a poner a flote los galeones cargados de oro hundidos en los varios mares). Éstos vienen a ofrecerle todo el oro del mundo, y para poseerlo el Avaro, a merced de su grotesca exaltación, renuncia a la misma comida.

El último texto de este grupo, *Narciso*, escrito en 1927 en tres actos, es el más ambicioso y complejo. También es el que presenta los rasgos vanguardistas más evidentes. Son significativos en esta obra, ambientada en los mismos años en que fue compuesta, los aportes del juego, el baile, el deporte, la mecanización de la vida moderna; también encontramos la estilización de los personajes y el decorado, el uso de máscaras, desdoblamientos de papeles e imágenes espejadas, desplazamientos lógicos, contaminaciones literarias, anacronismos e insistencia en los aspectos metateatrales. El recurso a un mito clásico, despedazado y vuelto a recomponer según sus propias exigencias, le permite a Aub obrar con un material preexistente portador de un significado complejo que, a partir del de la fábula clásica, se ha visto enriquecido a través de las sucesivas refundiciones a lo largo de los siglos, y al mismo tiempo le da la oportunidad de satisfacer el gusto por la revisitación irreverente de mitos clásicos y el pastiche literario típico de la vanguardia. Dice Aub: «en estos años nos dedicábamos todos a reconstruir mitos griegos. Yo buscaba uno que no se hubiera hecho […] además el [de] Narciso caía perfectamente dentro de mi idea de incomunicabilidad» (Kemp 1977). De hecho, el problema de la percepción de la realidad y de su comunicabilidad, como hemos visto, está presente en todos los textos aubianos de este período. No es casualidad, pues, que Aub recurra al curioso mito de Narciso, personaje que invalida por definición el proceso comunicativo, avocando a sí mismo la función de emisor y de destinatario.

Las contradicciones y los continuos desplazamientos lógicos y del horizonte de espera del espectador junto con la acentuación de los juegos metateatrales constituyen los rasgos sobresalientes de este drama y sería imposible enumerarlos todos. A partir de la escena inicial, por ejemplo, encontramos un coro de ninfas guiado por un corifeo. Las ninfas visten «paños pardos» y están sentadas o acurrucadas en los «altos cubos oscuros» que forman el decorado vanguardista de los primeros dos actos. La presencia de este coro contrasta evidentemente con la completa actualización de la historia de Narciso que se nos ofrece, pero lo más curioso es que el coro nunca abrirá la boca a lo largo de la representación, mientras que el corifeo lo hará utilizando «arbitrariamente» un altavoz. También arbitrarios son los cambios de luz, el vestuario, los gestos y los efectos sonoros («Importa que la coreografía no siga el ritmo de la música», dice una acotación del segundo acto). Tampoco la acción parece obedecer a la lógica del discurso, como se puede ver cuando el corifeo, en el tercer acto, anuncia que «el coro ofendido se retira», pero en realidad se queda, o cuando, al final del segundo acto, Narciso dispara contra su propia imagen en el espejo, haciéndolo pedazos, y al mismo tiempo se desploma, muerto. Sin embargo incluso su muerte es ilusoria y, a pesar de que la escena de los disparos se repite idéntica tres o cuatro veces, Narciso reaparece en el cuadro inicial del acto siguiente, para terminar finalmente ahogado en el río, sin que se llegue a saber si se ha tirado voluntariamente o cayó por accidente. La impresión final que se lleva el espectador es la de un mundo en rebelión en el cual ni las reglas de la convención teatral ni las de la realidad siguen en pie.

El protagonista del drama, metáfora del hombre deshumanizado, atraviesa toda la acción acentuando progresivamente su aislamiento. En cualquier caso no se establece

ninguna verdadera comunicación ni siquiera entre los demás personajes, pertenecientes todos a una alta burguesía despreocupada y aburrida que pasa de las carreras al club de tenis, a la cancha de golf o a las fiestas y bailes. Una buena muestra de esta falta de comunicación real son los discursos entrecortados e intercambiables de las amigas de Eco.

El mito de Narciso, por otra parte, constituye una de las modalidades de la categoría conceptual del *doble* que en la historia del teatro ha dado lugar a varios recursos preferentemente cómicos: desde los gemelos y sosias, pasando por máscaras y disfraces hasta los maniquíes, autómatas o replicantes de los tiempos modernos. Sin embargo Narciso representa la modalidad *intragénetica* de esta categoría, la que se origina dentro de sí misma y se desarrolla principalmente en el plano de la ilusión. Narciso, como sabemos, se enamora de una imagen, que más tarde llegará a identificar consigo mismo, y en este sentido encarna perfectamente la predilección por los aspectos ilusorios de la existencia que caracterizaba a los autores de la vanguardia. El mundo no existe, es sólo una ilusión, un espejismo, un reflejo de nosotros mismos. El espejo, el reflejo, la descomposición laberíntica de la imagen se ejemplifica a nivel icónico de forma impactante en la escena del baile que abre el segundo acto. En esta escena, magistral en mi opinión, Narciso lleva una careta y Eco y sus amigas unas medias caretas iguales a la entera de Narciso que les cubren solo una mitad de la cara. Alineadas de perfil al final del baile, presentando al público la media careta, no sólo parecen perfectamente idénticas sino también perfectas reproducciones de Narciso, que una vez más se ve encerrado en el laberinto de su propio aislamiento.

En definitiva, la lectura de *Narciso*, como la de los demás textos de esta primera época, demuestra sin lugar a duda la recepción por parte del joven Aub, favorecido por su propia historia familiar y la consiguiente formación cosmopolita, de muchas de las instancias de las vanguardias europeas, pero al mismo tiempo nos revela también el talento y la certera intuición dramática de este escritor que quiso ser autor teatral y desdichadamente lo fue sólo a medias, autor de un *teatro incompleto*, por no representado, como se titulaba su primera recopilación de las obras que hemos comentado.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Las citas de los dramas de Aub proceden de:

Aub, Max (2002). *Primer teatro*. En: *Obras completas*, vol. vii-a. Ed. de Josep Luis Sirera. Valencia: Institució Alfons el Magnànim / Biblioteca Valenciana. [Contiene una bibliografía exhaustiva sobre el tema.]

Otras obras citadas:

Aub, Max (1928). *Narciso.* Barcelona: Altés.

– (1931). *Teatro incompleto*. Barcelona: Imprenta Omega.

– (1972). «Mi teatro y el teatro español anterior a la República». *Primer acto*, núm. 144 (mayo), p. 37.

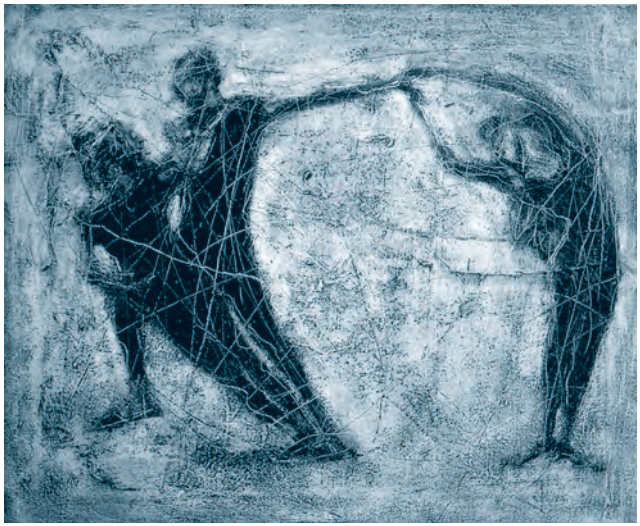
Aznar Soler, Manuel (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral*. Valencia: Universidad de València.

Kemp, Lois A. (1977). «Diálogos con Max Aub». *Estreno*, vol. iii, núm. 2, p. 8-11 i 15-19.

Monti, Silvia (1992). *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*. Roma: Bulzoni.

– (1966). «*Narciso* de Max Aub y el teatro de vanguardia de los años veinte». En: Cecilio Alonso (ed.). *Max Aub y el laberinto español*. Vol. I. Actas del Congreso Internacional. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, p. 241-253.

J. V. Foix i l'avantguardisme



Josep Manuel Aznar

No creiem que es pugui negar que avui dia el coneixement de l'obra de Foix és escàs. No s'estudia gens a secundària —si descomptem poemes esparsos que apareixen eventualment i de tard en tard— i poc o gens a la universitat. Quan diem estudiar volem dir llegir. Només se'l coneix de passada com a representant del que s'anomena *avantguarda literària catalana*. La dificultat lingüística n'és probablement el principal motiu. La idea que qui més qui menys té de Foix és la d'un escriptor d'obra difícil, semànticament inaccessible.

D'altra banda és usual veure'l considerat com un representant de l'avantguarda literària a Catalunya. Això a pesar d'una sèrie d'objeccions que es poden posar. En primer lloc, els seus llibres de poesia —fora dels dos primers, *Gertrudis* (1927) i *KRTU* (1932)— tenen unes dates que l'allunyen del període principal de recepció de l'avantguarda històrica, encara que hagin estat compostos amb anterioritat. En segon lloc, mètricament i lingüísticament l'obra de Foix pertany a una tradició completament allunyada de les revoltes futurista o cubista. Més discutible és, en canvi, la distància de segons quins llibres respecte del surrealisme. La tradició invocada per Foix és la catalana medieval i passa per les actituds noucentistes d'extrem rigor formal i acurat ús de la llengua. L'exemple més clar d'això que diem és el llibre *Sol, i de dol*, llibre que recull 70 sonets que són el llegat poètic, filosòfic i estètic més important de Foix. Fins al punt que aquest llibre justificaria per si sol el lloc d'honor que té el poeta a la història de la literatura catalana. A banda d'això, Foix llegí amb delectació i admiració d'Ors i participà en la penya del Continental, cosa que l'uneix al grup de *La Revista*. Justament fou a les pàgines de *La Revista* que Foix començà a fer les primeres passes literàries.

N'hi haurà que invocaran les proses foixianes del diari per demostrar la seva filiació avantguardista. També aquest extrem es pot posar en dubte, tot i que aquests textos són el que més s'acosten al moviment surrealista. Foix marca clarament les distàncies quan assegura que «repugna» d'acceptar-les «en llur major nombre» com a superrealistes per tal com intenta de fixar «imatges d'una vivent realitat» (*L'Amic de les Arts*, 30.11.1927). Per això són diarístiques. A propòsit d'aquestes proses Foix deia que n'hi havia de tres classes: unes havien estat compostes amb la voluntat de crear addictivament móns irreals (probablement cal enllaçar-les amb la tradició poètica simbolista o postsimbolista); unes altres servien per emmascarar els fets de la vida quotidiana del poeta (constitueixen, doncs, una disfressa per al poeta i donen sentit al

seu diari); i n'hi havia unes altres que havien aparegut com a mers exercicis literaris d'incoherència o d'imaginació, segons com es miri. No és tan clar que les proses de creació estiguin exclusivament compostes amb els més difosos procediments surrealistes. És a dir, que estiguin compostes d'acord amb la tècnica de l'escriptura automàtica o que siguin una transcripció fidel de les visions oníriques foixianes. Si entenem l'escriptura automàtica com un exercici d'alliberament no sotmès a constricció de cap ordre haurem de convenir que les proses foixianes no en són el millor exemple. Entre altres coses per la seva perfecció en el discurs i per la utilització de tota una sèrie de recursos que semblen premeditats. Podrien ser encara transcripcions de somnis. Probablement hi ha alguna cosa d'això. Si més no, tenim el testimoni del poeta, el qual manifestava la seva voluntat de crear proses d'acord amb determinats procediments surrealistes. Hi ha, però, en aquestes proses, un exercici conscient i original que ultrapassa aquests procediments històrics de filiació avantguardista i que té a veure amb aquella fixació d'imatges reals esmentada. Fins i tot alguns han parlat exageradament del caràcter realista d'aquesta prosa. Que nosaltres sapiguem cap crític ha sabut aclarir aquests extrems fins avui dia i aquestes proses, que, per cert, tant havien desplagut a Joan Oliver, continuen essent un enigma. Seria més adequat, doncs, mantenir una distància prudent respecte del qualificatiu mentre no es pugui demostrar res. No fos cas que Foix esdevingués, a la manera de Salvat, un altre fals avantguardista.

Per acabar d'adobar-ho, Foix va ser un admirador confés de les doctrines de Charles Maurras i del feixisme italià. Diu Panyella que Foix va admirar en Maurras la idea de patriotisme, el sentit de l'ordre, l'anteposició de l'actuació col·lectiva per sobre de la individual i la llatinitat com a espai comú de caràcter cultural, però també polític. Pel que fa al filofeixisme foixià, només cal recordar un sol article de Foix: «Aspectes del feixisme: l'expressió d'una voluntat nacional» (*La Publicitat*, 2.7.1924). Foix hi afirma, per exemple, que el feixisme té «en les seves motivacions i en els seus orígens immediats aspectes tan interessants i atendibles com els aspectes antidemocràtics, contrarevolucionaris i plutòcrates que hi assenyalen com a únics els seus adversaris». El poeta hi confessa la seva «devoció» per la ideologia que motivà la fase feixista del moviment nacionalista italià i els valors que en destaca són la «idea», la «voluntat» i la «passió nacionals» a més de l'audàcia, la disciplina, l'abnegació, el sacrifici i l'esperit guerrer (coincidents, aquests darrers, amb alguns dels valors defensats pel futurisme). S'ha de dir també que l'admiració pel moviment feixista va desaparèixer quan va tenir oportunitat de conèixer-ne l'aplicació pràctica de les doctrines. A més a més, Foix té uns trets burgesos que el fan detestable a ulls de certa crítica dogmàtica i sectària: home pulcre i ben vestit —portava corbata!—, persona d'ordre, admirador de Prat de la Riba i per més inri botiguer i propietari d'una de les pastisseries barcelonines de més anomenada.

Però no han estat els pastissos els que han salvat Foix de la defenestració: si hom encara continua parlant de Foix és, al nostre modest entendre, per tres motius: 1) perquè la seva obra de creació —en prosa o en vers, literària o periodística— és lingüísticament extraordinària; 2) perquè el seu catalanisme polític no pot ser qüestionat per ningú —només cal recordar que Foix no publicà mai una sola línia en castellà—, i 3) perquè la seva investigació literària entronca —ni que sigui tangencialment i amb una gran originalitat— amb els ismes de principis de segle. A part del fet que la seva actitud com a crític el converteix en un observador d'excepció i lucidíssim sobre la situació literària catalana i sobre l'abast que l'avantguarda tingué a casa nostra.

Queda dit doncs que l'obra literària de J. V. Foix és excepcionalment prodigiosa per la seva riquesa, per la seva

puresa, pel seu rigor i per la seva originalitat. Ara bé, d'aquí a dir que és un escriptor avantguardista hi ha un bon tros. De fet, el mateix Foix es planyia el 1935 del fet que més d'una vegada s'havia hagut de defensar del dictat d'avantguardista. Tanmateix, més que poeta, Foix s'autodenominava *investigador en poesia*, actitud que conserva una determinada filiació avantguardista. Perquè de les tres actituds que semblen fonamentals en els moviments històrics d'avantguarda —la destrucció, la provocació i l'experimentació— Foix s'inscriu des d'un punt de vista literari, però també des d'un punt de vista moral, únicament en el darrer, en l'experimentació. Per això es considera un investigador —i certament ho és— més que no pas un «poeta», etiqueta que remet a una tradició que no és la del seu moment, però també a una positura pedantesca que no és la seva. Aquestes afirmacions poden concebre's com a contradiccions internes d'un sistema crític o bé com a afirmacions que pretenen trobar un camí de síntesi diferenciat.

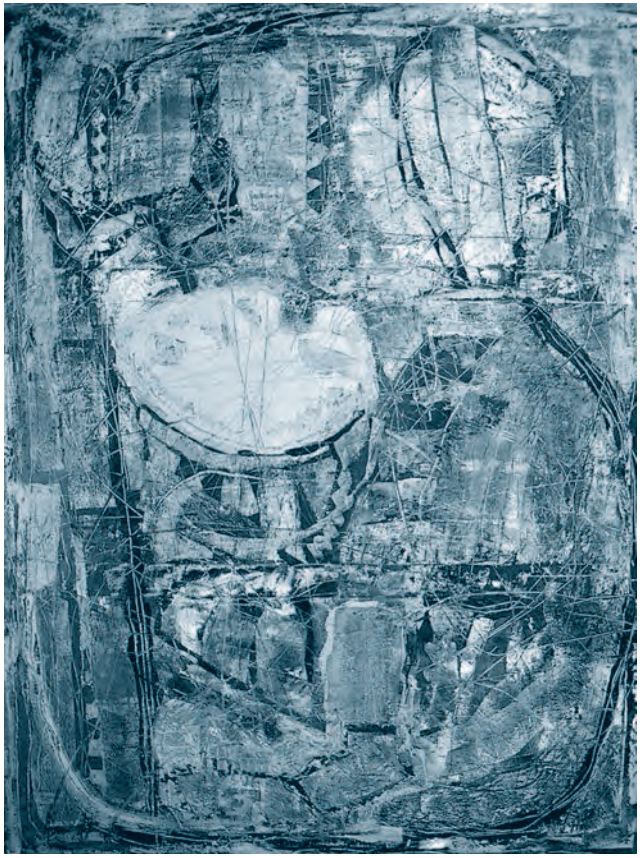
Foix és considerat avantguardista probablement per uns altres motius. Primer, per les seves preferències i admiracions —mai exclusives— per les manifestacions d'avantguarda tant literàries com pictòriques. És ben sabut que Foix en poesia amava totes les tendències. No hi pot haver cap mena de dubte sobre aquest punt. Segon, per les seves amistats i coneixences que el vinculen certament amb l'avantguarda plàstica (Tàpies, Ponç, Miró, Dalí entre d'altres). I tercer, per algunes de les seves actituds que el relacionen directament amb el futurisme. Ens referim al seu amor als aeroplans (fou membre fundador de la Penya de l'Aire), i al fet que fou un dels primers a cantar la màquina voladora en els seus poemes (vegeu per exemple el sonet tretze de *Sol, i de dol* («Com el pilot que força els governalls / Quan ix del Prat [...]»).

Són pocs els exemples de poesia que tingui una filiació directa amb l'avantguarda. El «Poema de Sitges», publicat a *Terramar* (1919-1920), podria ser-ne un exemple. Aquest poema ens recorda el Salvat de «Columna de foc»: absència de puntuació, ús de diferents cossos de lletra i disposició obliqua d'alguns versos. Coses que recorden un futurisme descafeïnat i insubstancial. Un altre exemple profusament citat és el seu «Poema de Catalunya» aparegut a la revista *La Cònsola* (1920) com a il·lustració d'un text d'abrandades posicions catalanistes. La mar Mediterrània que envolta Catalunya pels quatre punts cardinals és la metàfora —visual simplement, no pas cal·ligramàtica— d'un desig foixià: la independència de Catalunya. I encara un altre text que entraria de ple dins la qualificació d'avantguardista seria el poema fonètic o abstracte publicat a la revista *Reduccions* el 1979 (tot i que porta data de 1960) i dedicat a Antoni Tàpies; es tracta, però, d'un exemple molt allunyat del període de recepció primera de les avantguardes històriques. En qualsevol cas, és una composició que entronca amb la tradició del millor dadà, el del Cabaret Voltaire.

Ací i allà podem destriar altres tècniques avantguardistes emprades per Foix eventualment. Per exemple, la cubista del poema conversa: pel que sembla, el darrer vers del sonet vuit de *Sol, i de dol* «Plou sang a les codines» va ser escoltat pel mateix escriptor a una persona del carrer. Tot i això, Foix considera que Apollinaire i els seus plagiaris són els menys avantguardistes de tots i que és del dadà que ha sortit una veritable avantguarda amb personalitat pròpia. Aquest punt és determinant per entendre per què Foix no ha estat mai un surrealista en sentit estricte.

Hi ha un fet inquietant que ha estat remarcat per la crítica i que probablement caldria emfasitzar. Foix parla a la revista *Trossos* d'una desitjable «marxa triomfal devers un nou classicisme». Això que pot semblar tan estrany des de fora cobra un sentit ple quan no es pretén imposar una tesi sinó descobrir la vera personalitat de l'escriptor. Per aquí també

podem explicar la seva idea de literatura. En primer lloc, cal destacar que la poesia en Foix és entesa com un instrument de coneixement. Això acosta l'obra de Foix a la filosofia com es veu clarament a *Sol, i de dol*, o fins i tot en alguns textos en prosa. La poesia, per a Foix, és una ètica, una filosofia per resoldre mitjançant l'escriptura els problemes que més el preocupen. Problemes d'ordre metafísic, moral, religiós o estètic. I això és justament *Sol, i de dol*. Perquè filosofia és alliberament, llibertat. Aquesta posició foixiana no és tan sols un recurs retòric més sinó que té fins i tot un abast polític. Per exemple, Foix afirma que «Els adversaris de la poesia com a instrument de coneixença [...] cerquen un qualificatiu per designar aquest fenomen, ben desagradable per a certs professionals de la rama» (*La Publicitat*, 19.10.1933). La poesia com a filosofia és un mode de pensament i, doncs, d'inspiració, però també és un mode del llenguatge, com explicava Sully Prudhomme. I així és com s'explica la predilecció foixiana pels mots desuets, les rimes difícils o impossibles i el lèxic pouat en la tradició catalana més genuïna. Aquestes dues vessants —la teleològica i la formal— menen el poeta a construir un món nou, veritable, superior i alternatiu. La poesia no consisteix només a parlar bellament sinó en una experiència que pretén arribar a la coneixença d'aquest altre món. El problema és dilucidar si aquest altre món pertany a la tradició recentíssima del surrealisme —en el moment que escriu Foix— o si, per contra, implica una continuïtat de la tradició simbolista. En més d'una ocasió Foix va pronunciar-se sobre aquests extrems. Hi ha un passatge que resulta prou explícit: «Entre mites i fantasmes, el poeta basteix una nova realitat on eternament es muda i s'exilia. Fàbriques, pàtries, tractors elèctrics, ruïnes, batalles, pneumàtics, plans econòmics, paisatges, banderes, herois o sabates abandonades al mig d'un toll, són simples sumands d'una addició misteriosa que només el poeta sap resoldre. La resta és floralisme pairal —o socialista, que és la darrera modalitat de la retòrica» (*La Publicitat*, 8.7.1934). És evident que aquesta actitud poètica és més a prop de l'abbé Bremond que no pas d'Éluard o Breton. En relació amb aquesta tesi, tampoc no hem d'oblidar que Foix havia dit sense ambigüitats que el dadaisme havia estat un «entrenament a la irresponsabilitat» i que els atletes més aprofitats n'havien estat els «superrealistes». I continuava «Deixem-los en llur orgia: follies de neòfit!» I encara: «Reprès l'equilibri hauran descobert unes quantes d'imatges fresques i noves, ben aprofitables, i hauran



Josep Manuel Aznar

alliberat la imaginació dels pòsits que la infectaven» (Foix 1925). Foix, doncs, oposa la irresponsabilitat del que ell considera vera avantguarda a la responsabilitat, la follia al seny o al sentit comú, els neòfits als experimentats i el desequilibri a l'equilibri. El surrealisme és una mena d'antibiòtic que combat la retòrica però del qual no es pot abusar. I ha de desembocar en un nou classicisme contemporani.

Més encara, a *La Publicitat* (8.7.1934) Foix afirma que, en poesia «el poeta sempre és un evadit». I continua «De la realitat, només [...] n'heu la màgia. No especula damunt la realitat, sinó amb els espectres o l'espectre de la realitat.» El poeta, així, és concebut com un ésser alienat que vol fugir de la realitat immediata i que troba recer en la torre de vori personal. Aquesta no és, per ventura, una manera d'acarar la lectura de les proses foixianes? O no implica un distanciament clar respecte de la presa de partit que van fer alguns moviments d'avantguarda, en especial dadaisme i surrealisme?

Foix detecta la imperiosa necessitat de conciliar una decidida renovació literària tant des del punt de vista formal com des del punt de vista dels temes i la necessitat de rehabilitar definitivament el català com a llengua de cultura. Sempre ha vist clar que l'avantguarda és un factor que pertorba l'elevació estilística —deia ell— de la nostra llengua. Tot i que confessa una «ardent afecció» per les diverses tendències d'avantguarda. Ho diu a *Monitor* l'any 1921. Ni per un moment aquestes tesis s'han convertit en dilema. Potser sí en ambigüitat, però no en dilema. Ningú no pot retreure a Foix que no hagi actuat amb una sentit de responsabilitat literària que té una dimensió col·lectiva. Foix identifica la incorporació de la cultura catalana al cosmopolitisme del segle XX com un perill que podia esguerrar el redreçament del català com a llengua de cultura, un procés que s'havia anat construint amb molts d'esforços des de Verdaguer ençà. Per això no acceptava l'escriptor esnob que produïa «espasmes lírics» mancats de qualsevol tipus de control o crítica externa. Perquè calia preservar, primer de tot, la llengua. Per sobre de qualsevol altra consideració. Els atreviments i les innovacions «només poden permetre's a temperaments excepcionals» (Foix 1925). A més considera que «qui escriu versos sense puntuació, o mots en llibertat, o gaudeix component un *puz* literari ha de saber escriure correctíssimament un sonet» (Foix 1925). No cal dir que ell mateix va portar a la pràctica aquesta premissa. L'adhesió a les idees d'avançada ha de ser a parer seu absolutament cauta i *ad hoc*. Avantguardisme no ha de suposar una defensa de la ignorància, ni una negació de l'esforç, de l'estudi o de l'erudició, diu Foix en un altre article. El 1936 manifestava a *Quaderns de Poesia*: «Allò que refusa la meva sensibilitat és l'abandó, en una mateixa tendència, al descordament, dins un mateix gènere que fan exterior en llurs poemes alguns poetes catalans vivents. D'ací un trist empobriment per a la mètrica, per a la retòrica i àdhuc per a la poesia.» Força més tard, el 1959, Foix continuava convençut de la seva opció quan confirmava que intentava expressar-se amb un «lirisme adjectivat» en el qual intervenien la tradició poètica del país, el temperament racial de l'home mediterrani i, sobretot, «la responsabilitat dels poetes de llengua catalana d'ésser elements formadors d'una literatura que prepara el seu segle d'or». I continuava: «Poetes o investigadors de poesia, els escriptors catalans han de sacrificar aspectes que els podrien donar una més alta originalitat personal, amb el fi de col·laborar a la formació d'un llenguatge comú al servei de generacions novelles» (Foix 1959). Algú percebrà aquesta manera de fer com una contradicció o com una impostura. A nosaltres ens semblen perfectament compatibles i el testimoni més visible és la seva obra, brillantíssima en determinats moments. Foix no pretén trencar o destruir la tradició autòctona ni pretén adoptar una posició provocativa respecte de la societat catalana. Això ho va fer Dalí i d'allò més bé. El que vol fer

Foix és incorporar determinades troballes —no totes— de l'avantguarda a la literatura catalana i conservar així l'essència d'una tradició puixant. És a dir, renovació dins la tradició o classicisme dins la modernitat.

Aquests criteris ocasionen que Foix manifesti opinions rigoroses i ben lúcides sobre el significat dels moviments avantguardistes a Europa i llur repercussió a la nostra terra. En un paisatge que ha estat esmentat moltes vegades, assegura Foix: «En rigor les tendències extremes no han influït pas gaire en la literatura catalana contemporània. És un error citar En Salvat-Papasseit» (Foix 1925). Salvat és, a ulls de Foix, un postmaragallià i és justament en aquest sentit que va mostrar el seu talent. Podríem qualificar-lo d'home d'acció, d'agitador cultural que va entrar en contacte amb la primera avantguarda —futurisme i cubisme— la qual no va acabar d'entendre del tot. Foix, fins i tot, es permet de dir que Carner, López-Picó i Sagarra són més moderns que Salvat. En resum, Salvat féu una interpretació romàntica i proletària de l'estètica avantguardista. En canvi, bé podríem dir que Foix porta a la pràctica una interpretació clàssica de l'avantguarda i que «per tant» també se n'aparta. Entre Salvat i Foix existeix, però, una diferència substancial: Foix era conscient i coneixia amb detall l'abast de l'art i de l'ètica subversiva dels moviments d'avantguarda. Això xocava no tan sols amb la seva sensibilitat personal i artística sinó també amb una responsabilitat col·lectiva —que és patriòtica— de la qual se sentia portador. I és que encara que Foix hagués creat una literatura surrealista modèlica no hauria merescut el qualificatiu de «surrealista». Primer perquè no el volia. Però principalment perquè la seva actitud moral, artística i política no s'adiu amb els postulats del moviment capitalitzat per Breton.

De tot plegat es poden extreure unes lliçons provisionals sobre l'emplaçament de Foix a l'escaquer literari català. S'ha de dir que de l'avantguarda històrica, Foix només accepta, i encara amb limitacions voluntàriament assumides, l'aspecte de la investigació. En canvi rebutja els vessants de la provocació social i de la destrucció artística. Aquesta investigació no és en termes globals —llevat de prova contrària—, ni per la posició moral ni per la realització pràctica, cap model de surrealisme. El mateix autor ho ha reconegut. Una altra cosa molt diferent és que Foix se senti fortament atret pels moviments d'avantguarda i que part de la seva obra tingui influències del surrealisme. Foix, d'aquesta manera, és més proper a la tradició simbolista que a l'avantguarda. Té més a veure amb Mallarmé o Valéry que amb Breton. La seva teoria poètica i els seus textos de creació —poemes en prosa o en vers— així com el sentit de responsabilitat social respecte de la pàtria —política inclosa— i de la llengua així semblen indicar-ho. I la resta deu ser, com sempre, literatura.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

AUTORS DIVERSOS (1994). *J. V. Foix, investigador en poesia i amic de les arts*. Barcelona: Fundació la Caixa.

– FOIX, J. V. (1925). «Algunes consideracions sobre l'art d'avantguarda» *Revista de Poesia*, vol. I, núm. 2.

– (1959). «Comentaris sobre literatura catalana». *Germinabit*, núm. 62 (maig).

– *Obres completes*. 4 vol. Barcelona: Edicions 62. Clàssics Catalans del Segle XX.

DOMÈNECH, Joan de Déu; PANYELLA, Vinyet (ed.) (1990). *Àlbum Foix: Una successió d'instants*. Barcelona: Quaderns Crema.

GUERRERO BURULLET, Manuel (1996). *J. V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona: Empúries.

Luis López Molina

Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible



Benito Marcos

Dar una idea coherente de la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna y de su significación, en el espacio de pocas páginas, es a la vez tentador y disuasorio. Sobre todo por dos razones: lo *muchísimo* que escribió y la voluntad innovadora de *todo* lo que escribió, que exige una acomodación cambiante de la mirada crítica. Pero hay más. Se trata de alguien que no sólo importa por su obra personal, sino también en cuanto transmisor, portavoz y estimulador de tendencias artísticas nuevas. En la medida en que es así, habría que considerarlo no sólo aisladamente, sino instalado en el centro de una serie de relaciones con otros creadores, contemporáneos o del pasado, algo que, obviamente, no cabe ni intentar aquí.

Para ordenar la exposición distinguiré tres períodos. El primero, *juvenil* o de tanteo, se extiende desde el principio hasta 1914, año de publicación de *El Rastro*. El segundo, de *madurez*, hasta la salida de España en 1936. El tercero, de *estancamiento* y desarraigo, hasta la muerte del escritor, en los primeros días de 1963. Procuraré coordinar datos biográficos y desarrollo de la obra.

Período juvenil

Hijo primogénito de una familia acomodada, Ramón nace en Madrid en 1888. Estudia el bachillerato en seis años: 1898-1904. Entre este año y 1908, sin el menor entusiasmo, por simple respeto a la tradición familiar (su padre fue jurista y desempeñó cargos de relieve), cursa la carrera de derecho, que no llega a ejercer. Recién licenciado, José Canalejas, jefe político y amigo del padre, le ofrece el puesto de secretario particular suyo, que él rechaza, sentando así, desde tan joven, el compromiso con la literatura. En 1907 había perdido a su madre, con la que estaba muy vinculado: durante toda su vida, la gravitación obsesiva hacia la mujer parece anclada en la dependencia filial. Por estos años, la frecuentación del Ateneo madrileño es decisiva para los primeros pasos en la vida literaria: lee incansablemente y hace amistad con otros jóvenes inquietos como él. Su adolescencia y primera juventud son conflictivas, con exaltado sentido crítico respecto de la situación sociopolítica y cultural de España. Coquetea con el anarquismo y la vida bohemia pero, no mucho después, renuncia a todo ello en aras de la creación literaria independiente de cualquier hipoteca ideológica. El vitalismo o defensa a ultranza de los impulsos placenteros, inseparable de la ojeriza

contra la Iglesia, por represora de aquéllos, es el componente de la rebeldía juvenil que más se prolonga en el tiempo.

Siendo casi un niño, ya envía artículos a periódicos de provincias a los que se extendía la influencia de su padre. Algunos los reúne en *Entrando en fuego*, un librito (el primero) de 1905. En 1908 su padre crea una revista, *Prometeo*, de la que saldrán treinta y ocho números entre el otoño de 1908 y la primavera de 1912. Su carácter inicialmente político no va más allá del número 7. A partir del 11, Ramón se convierte ya en director. Infatigable, publica en ella artículos sobre temas diversos, piezas de teatro e incluso, por entregas, una obra extensa, *El libro mudo*. Todo ello constituye para él un entrenamiento formidable. Desde *Prometeo* inicia también la actividad de promotor de la vida literaria, dando acogida a colaboraciones de sus amigos escritores y también de extranjeros, sobre todo franceses. En este marco se emplaza asimismo el comienzo de su relación con la escritora Carmen de Burgos. Por entonces, él inicia la veintena y ella le dobla la edad. Los unía, quizás ante todo, la literatura, entendida por ambos como una actividad desbordante a la que entregarse sin claudicaciones ni desfallecimientos. Desde 1909 establece con Silverio Lanza una relación de amistad-discipulazgo intensa pero corta (Lanza muere en 1912). En él parece que vio Ramón una encarnación del propio inconformismo respecto de lo consagrado y un precedente inadvertido de las nuevas tendencias.

En estos años, Ramón cultiva sobre todo el teatro, cuya casi totalidad aparece en *Prometeo*. Un teatro que no llega a estrenar, pese a algún intento de hacerlo, y del que renegaría después. La primera pieza, *La utopía* (I) (hay otra posterior del mismo título), sale en el número 8; las últimas, *El teatro en soledad* y *El lunático*, en los números 36 y 38. Un libro aparte, *Ex-votos* (1912), reúne lo publicado en 1911. En general, Ramón se dio cuenta de que el teatro español requería



Benito Marcos

cambios profundos. Quiso distanciarse del «drama burgués», pero no supo bien cómo hacerlo. Logró a menudo, eso sí, una buena calidad de página, inherente al lirismo. Tuvo atisbos notables —la crítica los ha destacado—, pero no dio con una fórmula válida en función de la puesta en escena. Su teatro está muy anclado en la concepción griega, con personajes que tienen más de símbolos que de criaturas vivas. Lo que, en la escena comercial, mantenía viva la atención del espectador —intriga interesante, diálogos ágiles, personajes seductores— lo rechaza de plano. No imita la realidad (mimesis), sino que revela otra realidad nueva. La acción se simplifica, la indagación psicológica se elimina, así como la lógica de lo cotidiano. Las obras, de acción escasa o nula, más que de diálogos, constan de monólogos extensos yuxtapuestos. Teatro apenas teatral, en el sentido establecido del adjetivo, en parte espectáculo plástico (por cierto: escribió también danzas y pantomimas, que extreman la plasticidad) y en parte torrente informe de palabras. Todo ocurre en una

cuarta dimensión, en un más allá, entre unos espectros cuyos conflictos se desvinculan de cualquier forma de experiencia vivida por el público. Estas características se hacen patentes sobre todo en las obras que Gonzalo Sobejano llama «corales». Las acotaciones, muy estetizadas —en la estela del modernismo decadente—, se desvían de su función práctica de dar instrucciones para la puesta en escena y se dejan absorber por el texto principal, lo que se suma al lirismo en detrimento de la vis dramática. Por su parte, consciente de que este teatro va a resultar como mínimo desconcertante para los más, Ramón lo acompaña de prólogos o epílogos que lo justifican y aclaran. En los años últimos, la erudición se ha ocupado a fondo de este teatro juvenil, pero es dudoso que su recuperación vaya más allá de los especialistas.

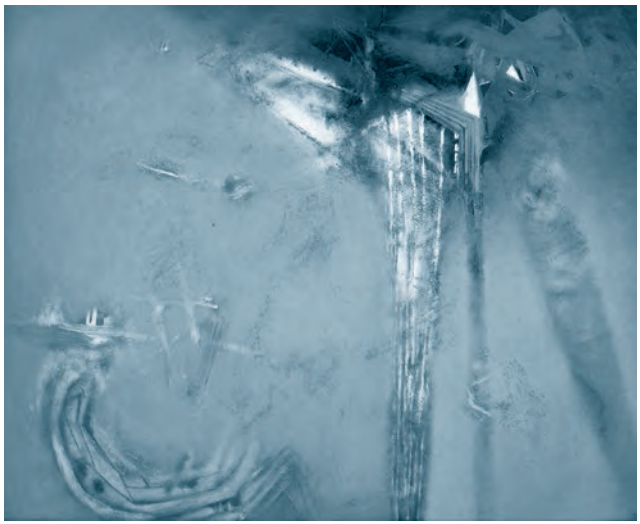
En su período juvenil Ramón cultiva también un autobiografismo intimista, representado por *Morbideces* (1908) y *El libro mudo* (1910). *Morbideces*, «obra impregnada por un fuerte nihilismo y embrión teórico del primer Ramón» y «obra atemporal en un estilo de escritura simultáneo», en opinión de Jacqueline Heuer, es un texto embarullado y verboso interesante en la medida en que ya esboza, aunque quede imprecisa, la personalidad del autor. A *El libro mudo* se le venía negando valor literario pero Ioana Zlotescu, su editora, ha visto en él «una de las obras más densas y menos conocidas del autor». Consiste en un largo soliloquio en el que un Ramón aislado y marginal se obstina en afianzar un yo no reconocido frente a un «ellos» que representa lo estatuido y convencional.

Algunos estudiosos han sostenido que, en 1908, con *Morbideces*, acaba la «prehistoria» de Ramón. Es verdad que por entonces, a los veinte años, tiene ya una formación universitaria, y autodidacta, más alguna experiencia literaria, pero básicamente es todavía un criptoescritor, un principiante refugiado a la sombra de su padre. No ha iniciado la «vida pública», por así decirlo. Lo hará con *El Rastro*, su primera obra madura (hasta donde puede haber madurez a los veintitantos años) y primera también en ser aceptada por una verdadera editorial.

Período de plenitud

Desde 1914, y sobre todo durante los «felices años veinte», Ramón alcanza el máximo rendimiento de sus capacidades y, con él, el apogeo de su prestigio, que llega a ser internacional. Ya ha descubierto el «ramonismo» y las greguerías. Ha puesto en marcha la tertulia sabatina de Pombo, desde la que proyecta su personalidad y a la que dedicará dos libros extensos: *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924). Trabaja en la serie de semblanzas biográficas que sirven de prólogos a los «raros» editados por Luis Castillo (una primera recopilación de ellas será *Efigies*, de 1929). Periódicos y revistas prestigiosos solicitan sus colaboraciones; mención especial merece la *Revista de Occidente*, donde aparecerán dos ensayos importantes: *Las cosas y el ello* (1934), fundamental para entender su interés por los objetos, y *Las palabras y lo indecible* (1936), donde expone sus ideas sobre el uso creativo del lenguaje. Inicia sus libros madrileñistas (costumbrismo renovado): en 1919, *El Paseo del Prado*, publicado como epílogo a *Fígaro*, biografía de Larra por Carmen de Burgos; en 1920 vendrán *Toda la historia de la calle de Alcalá* y *Toda la historia de la Puerta del Sol*. Publica «novelas grandes» (así solía llamar a las de extensión normal) y «novelas» (relatos cortos). Un golpe duro: en 1922 muere su padre. Pierde así la existencia confortable de hijo de familia y se ve obligado a profesionalizarse, es decir, a depender de las colaboraciones periodísticas, dado que sus obras «mayores», por innovadoras, no resultan rentables. Apolítico, tiene sin embargo un roce con la dictadura de Primo de Rivera (implantada en 1923), que disuelve la junta directiva del Ateneo, de la que formaba parte como

secretario general. Entre 1924 y 1926 pasa temporadas en Estoril y Nápoles —a ello no es ajena la politización creciente— pero, por motivos económicos, tiene que regresar a Madrid, donde lo aguarda su «torreón» de la calle de Velázquez, en el que se instaló tras la muerte de su padre y donde le dio a su estampario-museo personal la forma al parecer más perfecta (última versión, bonaerense, del mismo: la conservada en el Museo Municipal madrileño). En 1929 vuelve al teatro y estrena, sin éxito, *Los medios seres*. Despechado, se marcha a París, viaje que tiene todas las trazas de una huida: se había creado una situación personal de difícil salida al tener una aventura con la hija de Carmen de Burgos. La relación con ésta, ya deteriorada antes, se enfría ahora por completo hasta la muerte de la escritora en 1932. El relevo de «sus mujeres» no tardará en producirse. En 1931 va a la Argentina, para dar conferencias, y allí conoce a Luisa Sofovich —judía rusa, separada y madre de un niño, escritora y más joven que él—, a la que se une para siempre. Ese mismo año se proclama la República y, aunque con tibieza, gravita hacia ella: se va de *El Sol* cuando este periódico se hace monárquico y acepta dar conferencias en el marco de los Comités de Cooperación Intelectual republicanos. En la plenitud de sus facultades, Ramón se mantiene a flote, pero las circunstancias se van haciendo desfavorables para el ejercicio de la literatura tal como él lo entendía. Intelectuales y artistas son instados al alistamiento en una u otra ideología. La torre de marfil, a la que años después dedicará un ensayo, se convierte en símbolo de cobardía o de egoísmo culpable. Pese a todo, su producción no decae. En 1931 publica *Ismos*, su más importante conjunto de ensayos sobre teoría artística, y *Elucidario de Madrid*, contribución mayor al madrileñismo, iniciado más de diez años antes. Especialmente fecundo es el año 1935, en el que publica *Flor de greguerías* (selección de ellas), la biografía *El Greco*, la obra teatral *Escaleras* y el libro



Benito Marcos

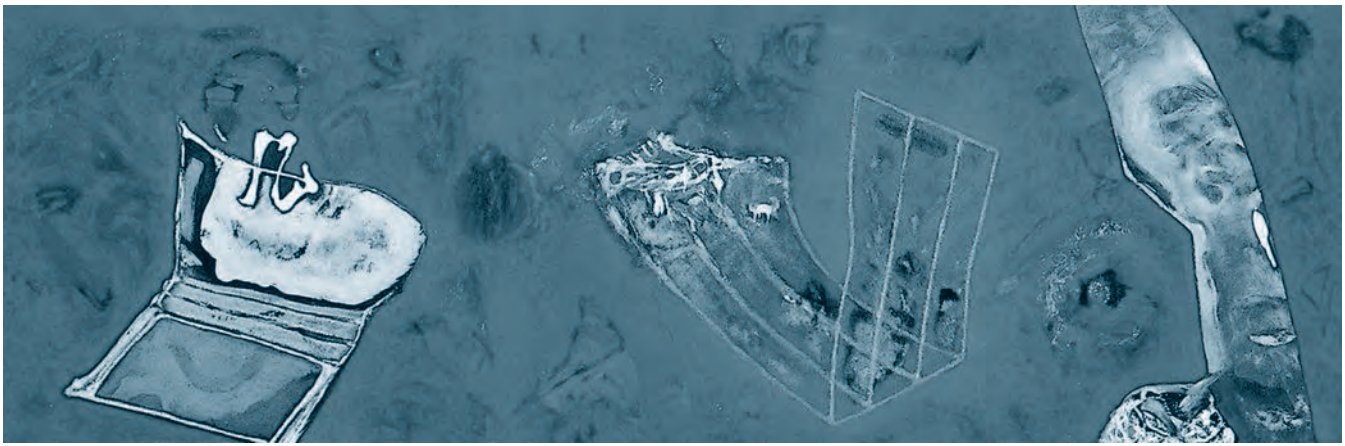
misceláneo *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, cuya primera parte (*Los muertos, las muertas*) explaya su obsesión por el paso del tiempo y en el que la crítica ha visto cierto retorno a la tradición realista española.

Me detendré un poco en el «ramonismo» y en las greguerías, lo más personal del período de madurez. *Ramonismo* es el título de un libro en particular, de 1923, ilustrado (como algunos otros) por el autor. La crítica se ha servido de él para designar una serie de obras cuyo denominador común radica en el descubrimiento de una manera inédita de expresarse. Ioana Zlotescu lo aplica a uno de los «espacios literarios», en que, como editora de las obras completas, divide la totalidad de éstas. Incluye en él tres grandes conjuntos: 1) las greguerías; 2) los libros monográficos, es decir, dedicados a un solo tema; 3) los libros misceláneos o compuestos por multitud de textos breves heterogéneos. Por mi parte, prefiero considerar por un lado las greguerías y, por otro, las obras incluidas en los grupos 2 y 3, reservando para éstas la etiqueta

de ramonismo. La justificación de este criterio sería, muy en resumen, la siguiente: enfrentado a un elemento de la realidad, Ramón lleva a cabo tres operaciones distintas pero complementarias: 1) lo relaciona con otros (cuantas más, y más sorprendentes, sean las relaciones establecidas, mejor); 2) lo desmenuza en sus variaciones con un pormenor que idealmente las agotaría; 3) indaga en su yo, capta la incidencia en la propia subjetividad del elemento de que se trate. De todo este trabajo obtiene muchas observaciones, apuntes o notas, en un principio desorganizados, para cuya utilización ulterior caben también tres posibilidades: *a*) si no pasa del atisbo, del destello, de la captación instantánea, le sale una greguería; *b*) si el elemento de la realidad consigue de él una atención sostenida y, en consecuencia, le proporciona material abundante, aunque sea desorganizado, le resulta una monografía; es coherente, pues, que las monografías emanen de vivencias importantes: frecuentación de los rastros y los circos (*El Rastro*, *El circo*, 1917), obsesión por los senos (*Senos*, 1917), costumbre de trabajar hasta el amanecer (*El alba*, 1923), angustia ante la muerte (*Los muertos, las muertas*, 1935), liderazgo en Pombo (*Pombo*, *La sagrada cripta de Pombo*); *c*) si, contrariamente, la atención sostenida falta, si lo obtenido son materiales heterogéneos, elabora misceláneas —*Muestrario* (1918), *Libro nuevo* (1920), *Variaciones* (1922), *Otras cosas* (publicado con *El alba*), *Ramonismo* (1923), *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926)— en las que destacan la innovación, la sorpresa, la diversidad, el carácter lúdico (superfluidad, intrascendencia). El hecho de que cada una de estas tres posibilidades produzca sendas series de libros, con centenares y centenares de páginas, da muestra de sus facultades y es lo más definitorio de su perfil de escritor.

Pero la fama de Ramón, en la medida en que existe, es inseparable de las greguerías. Su descubrimiento viene a corregir, paulatinamente, la tendencia originaria al párrafo largo, ramificado y difuso. Una vez acuñada la greguería, dispondrá de un modo de expresión bien adaptado a su manera dispersa, fragmentaria, asistemática y no jerarquizada de percibir el mundo. Claro está que no lo consigue de un golpe; por eso he escrito «paulatinamente». Considerando los extremos del proceso, se distinguen bien las greguerías juveniles y las maduras. Las primeras eran extensas (una página o incluso más), verbosas y llenas de adherencias que hacían confuso su sentido. Las segundas, en cambio, se hacen breves (de tres palabras a un par de líneas), escuetas y de sentido obvio. No es tanto que éstas sean mejores que aquéllas, que también, sino que aquéllas son otra cosa, aún no bien diferenciada del ramonismo misceláneo. Con muy buen criterio, Ioana Zlotescu les ha asignado, a unas y a otras, lugares diferentes en las *Obras completas*.

La crítica ha insistido en el papel de la greguería en cuanto núcleo en torno al cual se constituye la peculiaridad más notable del estilo de Ramón. Ha llegado a decir que sus obras, cualesquiera que sean, se reducen a constelaciones o racimos de greguerías. Pero todo esto resulta muy impreciso. Me parece preferible distinguir entre sintaxis greguerística y greguería propiamente dicha y, dentro de ésta, entre greguería autónoma y greguería intertextual. Por *sintaxis greguerística* entiendo la yuxtaposición de párrafos cortos, de sentido poco concatenado, parcos en el uso de elementos gramaticales marcadores de las transiciones del pensamiento (conjunciones, locuciones conjuntivas). Considero *greguerías autónomas* los millares de textos brevísimos, por lo general frases sintácticamente completas, sin contexto, en los que el autor hace alguna observación sobre la realidad («No desesperemos de esperar, el esperar agranda el tiempo», «El arte no sólo es no admitir lo inadmisible, sino exigir lo inexigible»), establece asociaciones sorprendentes y humorísticas entre elementos de la misma («El ciprés es un pozo que se ha hecho árbol»,



Benito Marcos

«Libélula: sacacorchos de las flores»), o se dedica a jugar con las posibilidades internas del lenguaje («Viernes: día picudo», «Grajo: palabrota con alas»). Las *greguerías intertextuales*, por último, son las que, en textos de cualquier tipo, se entretejen en el enunciado básico, resultando más o menos reconocibles según se acerquen o alejen de la formulación ideal, que es siempre la más breve. En este sentido hay una gradación que va desde las que son idénticas a las autónomas (por ejemplo: «Las cazoletas del telégrafo son palomas ahorcadas», frase aislada en una novela) hasta las «nucleares» o diluidas en el enunciado básico («Hay días en que se me acentúa ese *pájaro de sombra*, ese ibis sombrío que simula el *relieve de la frente sobre las cejas*, acampado sobre el entrecejo», que contiene la greguería autónoma «Cejas fruncidas: pájaro de sombra»; cursivas mías), pasando por diferentes formas intermedias. Concluyo que, en general, se ha venido confundiendo sintaxis greguerística y greguería. Por su parte, las greguerías intertextuales, a menudo desapercibidas al no aparecer exentas, se han sumado a la confusión. El período de plenitud encuadra también la producción de la mayoría de novelas y relatos. De las primeras, destaco algunas, sorprendentes por el tema o por la forma de tratarlo. En *El secreto del acueducto* (1922) el monumento segoviano alcanza protagonismo, junto a don Pablo, su estudioso y cronista, quien, movido por la sexualidad, se casa con su sobrina y acaba en marido burlado (por un cura), deslizándose hacia un desquiciamiento mental que acabará con su vida. *El incongruente* (1922), que Ramón consideraba la más innovadora de sus novelas, inicia la fórmula que más tarde se consolidará en las «novelas de la nebulosa»: *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*; consiste en una serie de sucesos vividos por Gustavo (*alter ego* del autor) en la que la suplantación de lo plausible por lo irreal se da de manera definitiva; la crítica ha visto en ella un anticipo de Kafka. *Gran Hotel* (1922), novela del desengaño erótico, narra las aventuras amorosas vividas por el abogado Manuel Quevedo, que en pocos días derrocha una herencia haciendo vida de gran señor en un hotel de lujo de Ginebra. En *La quinta de Palmyra* (1923) una réplica femenina de Manuel Quevedo vive en una quinta portuguesa varias experiencias amorosas y acaba encontrando en otra mujer lo que parece el objeto eró-


Benito Marcos

tico perfecto. *Cinelandia* (1923) es la novela de Hollywood, un espacio donde se escamotea la realidad (sustituida por los escenarios), donde lo real y lo imaginado confunden sus fronteras, donde rigen unas normas peculiares y que no coartan el acceso al placer. *El novelista* (1923) se suele considerar la obra maestra del Ramón narrador; su protagonista, Andrés Castilla (doble del autor), aparece en su trabajo de forjador de ficciones; se hace aquí materia narrativa el hecho mismo de novelar: búsqueda de argumentos, entrevistas con los personajes, etc. De 1928 son *La mujer de ámbar* y *El caballero del hongo gris*. En la primera, el protagonista, Lorenzo, vive en Nápoles —la ciudad pasa de escenario a personaje— una aventura amorosa a la que pone fin el suicidio de la protagonista, Lucía. La segunda es un folletín moderno cuyo protagonista, prototipo del seductor, sabe armonizar sus impulsos eróticos con el afán de lucro y de dominio. Al final de esta etapa, *Policéfalo y señora* (1932) intenta ser transposición literaria de un tipo humano, mezcla biológica y cultural de razas distintas, hecho realidad en Argentina a causa de la inmigración. En general, como novelista, Ramón descuida los argumentos, dejándose solicitar por hallazgos laterales insólitos que van en detrimento de la continuidad y la claridad de aquéllos. Tampoco se detiene a caracterizar psicológicamente a los personajes, que suelen actuar movidos por impulsos eróticos cuya preeminencia, más que justificada en términos de coherencia interna, aparece como un apriorismo de la composición. Si algo tienen en común estos rasgos, es su rechazo de la fórmula realista decimonónica.

Respecto de los relatos, en cuya naturaleza y grado de originalidad no voy a detenerme, se distinguen tres grupos bien diferenciados, por orden decreciente de extensión: 1) Los que constan de 4 a 8 capítulos y tienen de 15 a 25 páginas de extensión; especialmente cuidados son los incluidos en la *Revista de Occidente*; muchos aparecieron en colecciones de periodicidad semanal frecuentes en el primer tercio del siglo XX y se fueron reuniendo en volúmenes encabezados por el título de uno de ellos: *La malicia de las acacias* (1927), *El dueño del átomo* (1928), *La hiperestésica* (1931); dos variantes importantes son las «novelas superhistóricas» y las «falsas novelas», que, por referirse de manera consciente a sucesos reales o a formas narrativas preexistentes, mantienen con unas y otras un juego determinado de correspondencias semánticas o estructurales; las *Seis falsas novelas* (1927), en particular, son un intento de renovar el género imitando creativamente el clima y los tipos humanos que Ramón consideraba peculiares de ciertos mundos, ya exóticos, ya extraños a los españoles, sin más. 2) Los que tienen de 2 a 4 subdivisiones y una extensión de otras tantas páginas, aparecidos en revistas como *La esfera*, por ejemplo; éstos no se recopilaron más tarde y la crítica los ha desatendido; 3) los brevísimos, de entre unas pocas líneas a un tercio de página o media página, cuyo número se eleva a centenares y que se incluyen en los libros del «ramonismo misceláneo».

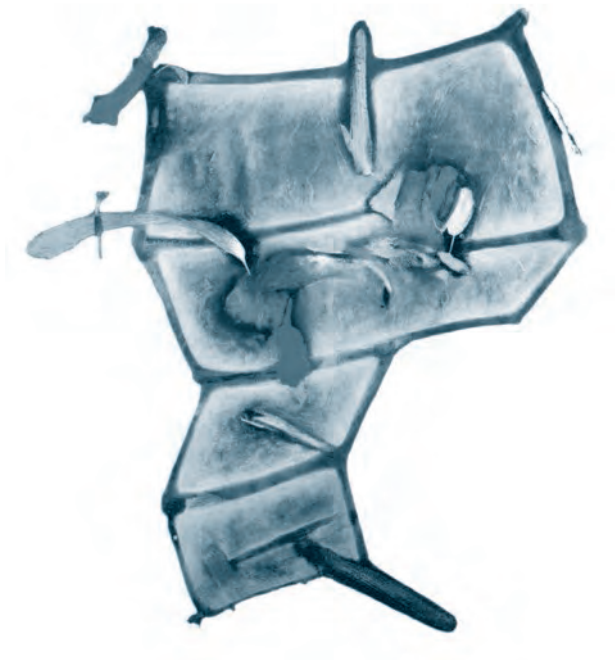
Período de estancamiento

Ante la amenaza de la guerra, Ramón abandona España en el otoño de 1936. Antes de irse, destruye sus papeles, lo que no deja de ser chocante dado el apoliticismo de lo que escribía. Aun apolítico, debió de sentirse —y con razón— más implicado en la España vencida que en la victoriosa. Llega a Buenos Aires con todo el prestigio de triunfador en Europa (y, poco antes, en la Argentina misma). Pero las circunstancias tampoco le son propicias del otro lado del Atlántico. Allí, todo el mundo toma posición respecto de la guerra española, pero él se niega a ser portavoz de uno u otro bando. Rechazando —con coherencia loable— cuanto pueda comprometer su independencia, se refugia en las colaboraciones periodísticas para subvenir a las necesidades básicas. Su calvario va a tejerse de extrañamiento, desasosiego, pobreza, soledad. A su lado siempre, Luisa Sofovich, apoyo constante y vínculo con el país de acogida. Tras un período de inestabilidad, se instalan en un piso donde Ramón puede reconstruir su despacho. En 1944 obtiene una colaboración bien retribuida en *Arriba*, periódico emblemático del franquismo, que le viene muy bien pero que, como cabía esperar, le aumenta la hostilidad de la izquierda. Para colmo, en 1949, invitado oficialmente, realiza un viaje de dos meses a España. Este viaje, con eco amplio en la prensa, incluye una visita a Franco. Sin que los motivos acaben de estar claros, se desvanece en él la idea del regreso. De nuevo en la Argentina, al correr de los años, se le va infiltrando en el alma una desilusión radical. Nace así el último Ramón, «rehumanizado», ascético, reabierto a la trascendencia. Desde 1950, de creer a quienes lo trataron, se convierte en un místico, desasido como tal de toda vanidad. Su salud va decayendo. En 1962 el gobierno argentino vota una pensión vitalicia para él, pero no le queda ya tiempo de disfrutarla, puesto que muere en enero de 1963. Su cuerpo es llevado a Madrid y depositado en el Panteón de Hombres Ilustres de la sacramental de San Justo.



Benito Marcos

Durante este período, la actividad de Ramón no se detiene pero hay en ella más continuidad que innovación. En 1936 publica *¡Rebeca!*, historia novelada de su propia vida en la que el protagonista aparece empeñado en la búsqueda de la mujer perfecta, a la que en sus ensueños llama Rebeca, y a la que por fin encuentra encarnada en una judía viuda, Leonor (la referencia a Luisa Sofovich es diáfana). En 1937, una colección de relatos: *El cólera azul*. Se concentra en las biografías mayores, iniciadas en el período de plenitud con la de Azorín. Entre 1941 y 1944 publica: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, *Don Diego Velázquez*, *José Gutiérrez Solana* y *Lope viviente*. De 1944 es *Doña Juana la Loca* (reúne la de este título y otras cinco novelas «superhistóricas»), que reedita en 1949, con una novela más. Ya en los años cuarenta empiezan las recopilaciones: *Retratos contemporáneos* (1941) y *Nuevos retratos contemporáneos* (1945), que, más tarde, reforzados



Benito Marcos

por *Otros retratos*, formarán un grueso volumen de *Retratos completos* (1961). En 1953, una última y gran biografía: *Quevedo*. Las biografías grandes las reúne en *Biografías completas* (1959). Sobre las biografías, grandes o pequeñas, hay que decir que, cuando Ramón se interesa por un personaje, lo hace en virtud de su propia identificación con él; es decir, le importan quienes corroboran su ideario estético y su manera de trabajar. En los últimos cuarenta, dos novelas más, *El hombre perdido* y *Las tres gracias*, y dos libros a su manera ensayísticos en los que intenta captar el secreto de su ciudad de adopción (*Explicación de Buenos Aires*) y de una conocida manifestación del arte argentino (*Interpretación del tango*). *El hombre perdido* (de 1947) es una última «novela de la nebulosa» en la que un personaje sin nombre vive una existencia irreal, a la que intenta encontrar sentido, para acabar muriendo trágicamente. *Las tres gracias* (1949), subtitulada *Novela madrileña de invierno*, recrea el ambiente de su ciudad natal, a la que seguía vinculado a despecho del tiempo y la distancia. En la misma línea se sitúa *Nostalgias de Madrid* (1956), aportación tardía, nostálgica, al madrileñismo. Pero el acontecimiento de este período lo constituye, sin lugar a dudas, en 1948, *Automoribundia (1888-1948)*, la gran autobiografía de Ramón, y quizás también la mejor del siglo XX español, en la que el relato de la vida va referido a la época que le tocó vivir. Una obra magna, inseparable de la reflexión sobre el hecho de la escritura y que es la vez un muestrario de los géneros ramonianos. En la línea autobiográfica aún hay otra entrega, menor en todos los conceptos, *Nuevas páginas de mi vida* (1957), anunciada como continuación de *Automoribundia*. *Total de greguerías* (dos ediciones: 1955 y 1962) reúne millares de ellas. Las recopilaciones, en vida suya, culminan con los dos rotundos tomos de las *Obras completas* (1956-1957) que, aunque están lejos de serlo, sí forman el mayor repertorio de textos ramonianos disponible hasta entonces.

Resumiendo

Desde la perspectiva disponible (a 115 años de su nacimiento y a 40 de su muerte), Ramón se perfila en la historia literaria española como un gran ensayador de innovaciones y como un desmantelador incansable de géneros. La de género —entendiendo por tal cada uno de los grupos en que se pueden incluir las obras de arte según rasgos formales y de contenido— ha sido una noción inveterada de la cultura europea, conviene recordarlo. La clasificación acuñada por la retórica clásica se mantuvo vigente hasta el siglo XVIII y fueron los románticos quienes, con su afán liberador, empezaron a quebrantarla, iniciando un proceso que desde entonces no ha hecho sino intensificarse. Los géneros, sin embargo, no

desaparecieron. Cuando Ramón se forma como escritor, la retórica clásica ha quedado atrás, es verdad, pero los géneros conservan cierta vigencia en cuanto conjuntos de convenciones y procedimientos compositivos mediante los cuales cada texto nuevo se relaciona con la serie de otros anteriores pertenecientes a una tradición cultural común. Desde este punto de vista, él aplica una vuelta de tuerca más. Hace estallar las burbujas de los géneros, los destruye desvirtuando unos y creando otros. Lo hace aplicando un ideario (sobre lenguaje y estilo) que el lector atento puede abstraer de algunos textos teóricos (a partir del juvenil *Concepto de la nueva literatura*, publicado en *Prometeo* en 1909), y de juicios diseminados por su obra. Desde este punto de vista, su gran creación es el «ramonismo», un macrogénero, a partir de su yo personal e intransferible, constituido por la serie de libros que inauguran formas nuevas para las que, lógicamente, no había nombre disponible. Se dirá que, en cualquier circunstancia, sobre todo desde el Romanticismo, es propio del escritor de raza sentirse insatisfecho de los modelos recibidos. Aun así, el caso de Gómez de la Serna es, en este sentido, extremo, en la medida en que, dando un paso más, concibe el arte como provisional y renovable. Para él, no hay que detenerse en ninguna fórmula, sino dejarlas atrás todas para pasar a otras y a otras. Está claro que este desiderátum tropieza en la práctica con grandes dificultades. Ningún vanguardista consigue innovar tanto como proclama y querría, pero el hecho de intentarlo, con independencia del logro mayor o menor que se consiga, es el único camino. En el caso de Gómez de la Serna, su extensísima y heterogénea obra literaria se mantiene fiel a este principio. Valga, como emblema de su estética, una cita del ex-libris de la primera edición de *El Rastro*: «La perfección del balbuceo, el no avergonzarse y corregir el balbuceo […] es la única manera de que haya potencialidad en el estilo.»

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Obras de Ramón Gómez de la Serna

Gómez de la Serna, Ramón (1996). *Obras completas*. Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. [Constará de veintiún volúmenes.]

– (1995). *Teatro muerto*. Ed. de Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Castalia.

– (1955). *Total de greguerías*. 2.ª ed. Madrid: Aguilar, 1962.

Obras sobre Ramón Gómez de la Serna

Cardona, Rodolfo (1957). *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and his Works*. Nova York: Eliseo Torres and Sons.

Gómez de la Serna, Gaspar (1963). *Ramón. Obra y vida*. Madrid: Taurus.

Granjel, Luis S. (1963). *Retrato de Ramón*. Madrid: Guadarrama.

López Molina, Luis (2002). «El estilo ramoniano: Creación literaria e ideario lingüístico». En: *Lengua y diccionarios. Estudios ofrecidos a Manuel Seco*. Madrid: Arco / Libros, p. 161-172.

Martín Hernández, Evelyne (ed.) (1999). *Ramón Gómez de la Serna*. Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal / Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines.

Sitios en Internet

www.ramongomezdelaserna.net

Al cuidado de Juan Carlos Albert. Contiene: Estudios, Diccionario de su vida, Bibliografía, Periodismo, *Boletín Ramón*, Noticias, Foro. Proporciona información general.

www.geocities.com/greguerias/

Al cuidado de Martín Greco.

Teresa Iribarren Donadeu

Ramon Esquerra o l'«altra» modernitat



Hoonjung yoon

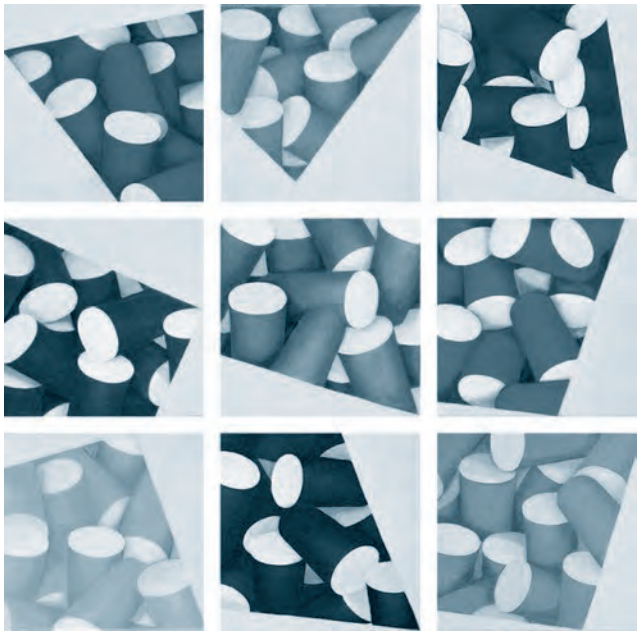
Un dels mecanismes de revisió històrica més automatitzats a l'hora d'abordar la crítica literària catalana dels anys d'entreguerres és assimilar la modernitat a aquelles reflexions que donaren cobertura ideològica i/o estètica a les segones avantguardes històriques i, en especial, a les seves manifestacions poètiques. Els discursos sobre matèria poètica, sovint impregnats de la brillantor i de l'espectacularitat de les millors propostes avantguardistes, que comptaven amb el doble atractiu de ser novedosos i transgressors en molts sentits, van eclipsar altres opcions criticoliteràries que, inscrites en marcs ideològics benpensants, emparades en plataformes més tradicionals i desenrotllades més o menys al marge de les avantguardes històriques, també van significar una decidida aposta per la modernitat. D'entre aquestes s'acostumen a tenir en compte determinats discursos entorn de la novel·la, el gènere que per a molts era el propi dels temps moderns i que, a partir de 1925, congregà un nombre ingent d'autors. Així, del vast conjunt de textos sobre narrativa, és un lloc comú distingir pel seu caràcter innovador els que s'escrigueren sota l'ascendent del freudisme. És a dir, els que abordaven la novel·la psicològica moderna, la manera narrativa que tenia en Marcel Proust, James Joyce i Virginia Woolf els seus màxims exponents i que duia sota el braç aquell revolucionari monòleg interior. No obstant això, la naturalesa calidoscòpica de la literatura més innovadora, que reclamava com mai un atansament teòric des d'una perspectiva polièdrica, propicià l'existència de línies crítiques que secundaven altres fórmules de la modernitat.

Ramon Esquerra i Clivillés (Barcelona, octubre de 1909 - front de l'Ebre, desembre de 1938?), membre de la «generació cremada», va ser un dels representants més paradigmàtics d'aquesta «altra» modernitat, indestriable, en el seu cas, de l'actitud europeista. Professor de gran vocació pedagògica (fou mestre de l'Institut Francès de Barcelona i de l'Institut-Escola de la Generalitat de Catalunya a partir de 1933), traductor, crític d'art, estudiós de la literatura i crític literari, demostrà l'afany per sintonitzar amb algunes de les inquietuds més vinculades amb la modernitat des dels espais més moderats —sovint adscrits als cercles catòlics— de l'*stablisment* cultural català. Un exemple ben significatiu: el

seu primer article, publicat a la revista catòlica de filosofia *Criterion* (1928), era una relació sobre el cinema soviètic, en especial de les tècniques avantguardistes de S. M. Eisenstein i Dziga Vertov.

Esquerra, atent a diverses manifestacions artístiques punteres del moment, es convertí en un autèntic pioner en la seva difusió catalana des de les diferents facetes de la seva activitat professional. Així, tot i ser un seguidor gens entusiasta de la novel·la psicològica més dissident respecte als patrons tradicionals, fou dels primers —sinó el primer— a introduir Joyce i Woolf en les aules catalanes: Maria Aurèlia Capmany (1982), alumna seva a l'Institut-Escola, recordava que els feia llegir "Els morts" —un dels contes de *Dublinesos*, de Joyce— per comparar-lo amb la narrativa de Woolf, admirada per Esquerra, en tot cas, pel seu lirisme. D'altra banda, alguns dels autors que traduí, com ara Joseph Conrad, François Mauriac, Aldous Huxley i Jean Giraudoux (traduït per primer cop en català per ell), eren reconeguts aleshores com artífex d'unes fórmules que havien jugat un paper destacat en la configuració de la literatura moderna.

També en el vessant d'estudiós de la literatura va esdevenir un capdavanter: ell fou l'introductor de la metodologia comparatista a Catalunya. Entenia que la subscripció a aquest mètode, que prioritzava la mirada intercultural i que proporcionava nous marcs i instruments d'anàlisi, era especialment idònia en un moment en què la crítica i la historiografia literària catalana perseguien l'homologació europea. Les monografies *Balmes i Chateaubriand* (1936) i *Shakespeare a Catalunya* (1935 dins *La Revista*, 1937 en format de llibre) i els estudis editats en les acadèmiques publicacions franceses *Butlletin Hispanique* i *Revue de Littérature Comparée* foren el resultat més destacable de la seva labor comparatista, recordada amb grans elogis per Albert Manent (1992). La modernitat, l'amplitud d'horitzons i de coneixements, i el deute amb



Hoonjung yoon

algunes de les veus crítiques més avançades i rellevants del context europeu —Van Tieghem, Vossler, Spitzer, Wöfflin, Spengler, Ortega y Gasset i Frobenius— que Esquerra exhibia al manual *Iniciación a la literatura* (1937) ja van ser subratllats per Guillem-Jordi Graells (1985).

De manera paral·lela, en la seva prolífica tasca de crític literari de premsa, definitivament encarrilada a partir de febrer de 1932, Esquerra demostrà posseir una notable intuïció a l'hora de detectar i promocionar algunes de les qüestions i dels valors literaris de darrera hora. La voluntat d'inscriure's en la modernitat, que regí la majoria dels més de cinc-cents cinquanta articles i ressenyes publicats en un ampli ventall de plataformes (*Criterion*, *Ginesta*, *Mirador*, *La Publicitat*, *La Veu de Catalunya*, *La Veu del Vespre*, *El Matí*, *Esplai*, *La Revista*, *Institut-Escola*, *Meridià* i *Gaseta setmanal radiada de la*

Institució de les Lletres Catalanes), cristal·litzà en un discurs criticoliterari pioner en diversos sentits.

Els dots de lector (gairebé sempre) perspicaç que ostentava en diaris i revistes tingueren com a corol·lari *Lectures europees* (1936a), una amalgama de reflexions que traduïa molt bé les inquietuds del crític i que, per tant, era alhora molt representativa del clima literari i intel·lectual del moment. Amb un discurs que fluctuava entre el to periodístic i el propi de l'assaig, pretenia introduir el *common reader* al complex univers de les lletres europees (dos textos sobre narrativa nord-americana eren l'excepció), preferentment anglosaxones, i, en segon terme, franceses, establint llaços dialògics entre diferents produccions nacionals —sobretot contemporànies— i diferents produccions genèriques, amb un protagonisme molt clar de la novel·la.

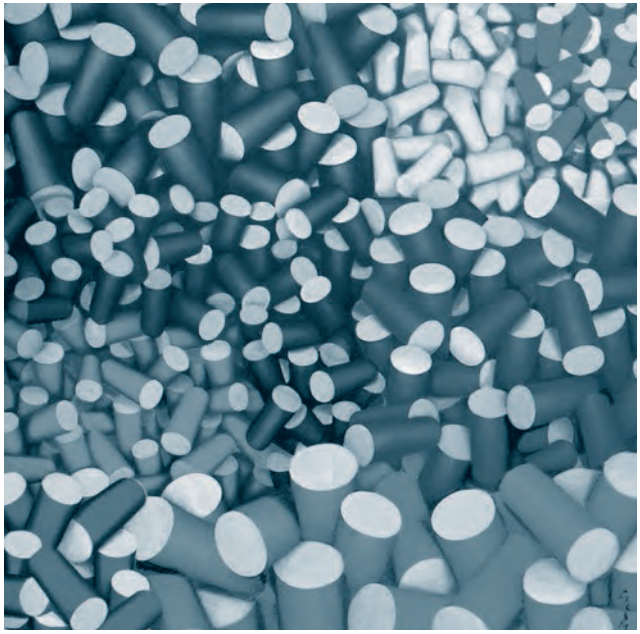
L'afecció per aquesta modalitat narrativa, preferida pel «gran públic», va fer que consagrés la majoria d'articles al «gènere de la contemporaneïtat», la ductilitat del qual l'atreia molt especialment. Així, fruit de la preocupació genològica d'arrel comparatista, els seus comentaris es convertiren en caixa de ressonància dels canvis que s'estaven operant en el si de la institució novel·lística, sotmesa a una constant redefinició de fronteres amb d'altres gèneres, com ara la poesia. La devoció per la novel·la i per la seva genologia s'evidenciava en el fet que Esquerra triés l'article «Evolució de la novel·la. De l'epopeia al lirisme» per presidir *Lectures europees*. Ell sempre mantingué la tesi que la novel·la s'havia ensenyorit del panorama literari en detriment del gènere poètic: «el públic va renunciant progressivament al vers i s'acostuma a la prosa i esdevé la novel·la el gènere típic del nostre temps, gènere que arriba a absorbir, gairebé per complet la poesia. S'ha arribat a un punt en què la poesia lírica i la novel·la es confonen. El vers s'ha liquidat definitivament: ha esdevingut patrimoni dels "happy few"» (1933a). Això explica que només escrivís una dotzena de comentaris sobre poesia. Per contra, en atenció als gustos del gran públic, atorgà a la biografia (sobretot a la biografia novel·lada, llavors molt en voga) un reiterat reconeixement al llarg d'una setantena de textos. D'entre els biografistes que glossà, hi figuraven noms com ara Hilaire Belloc, Emil Ludwig, Lytton Strachey, Stefan Zweig, Frank Harris i Giovanni Papini. Sobre teatre, envers el qual sentia també una notable estima, publicà prop d'una trentena d'articles, els més destacats dels quals foren els que abordaven William Shakespeare i, en segon terme, els dedicats a George Bernard Shaw, Jean Giraudoux i Eugene O'Neill.

Especialista i promotor infatigable de la novel·la, Esquerra veia en la manca d'una producció sòlida a Catalunya el principal signe d'endarreriment respecte a d'altres literatures occidentals, un problema que el 1936 considerava encara pendent de solució: «A casa nostra la poesia és infinitament superior a la novel·la, segurament perquè els nostres lírics s'han preocupat dels problemes d'ofici i de polir el llenguatge. Certament hi ha excepcions, però, en general, els nostres novel·listes han tirat molt al dret. Han cregut que, com que no teníem una novel·la escaient, tothom tenia dret a escriure novel·les sense preocupar-se gota de fer l'aprenentatge que hauria servit, si més no, per a eliminar molta gent que no servien per a novel·listes. Els resultats d'aquelles temptatives gratuïtes tots els coneixem» (1936e). La poca confiança en les capacitats novel·lístiques dels autors catalans comptà només amb dues excepcions dins de la seva crítica: Francesc Trabal i Josep Pla. És a dir, dos dels màxims representants de la modernitat narrativa d'entreguerres, autors de dues de les millors novel·les catalanes del segle XX, *Vals* (1935) i *El carrer Estret* (1951), respectivament. En tot cas, quan ressenyà *Madrid*, de Josep Pla, Esquerra s'aventurà a dir: «potser seria ell el novel·lista que esperem» (1933e). Aquell mateix any observava en un article (compilat després a *Lectures europees*) sobre el

qui considerava el millor autor francès contemporani, Jean Giraudoux, que la seva conjugació de «malabarismes intel·lectuals» i humorisme tenia «una certa retirada» amb l'art de Trabal (1933f). Més endavant, en l'única ocasió en què aplaudí amb entusiasme un novel·lista català, declarava que *Vals* posseïa «una qualitat de cosa europea» que atorgava a Trabal «un lloc potser únic dins de la nostra novel·lística» (1936d).

L'omnipresència del raser europeu i d'un fort sentiment anglòfil, eixos bàsics de la seva crítica periodística, expliquen que Esquerra s'erigís com el principal propagandista de la institució narrativa anglesa en el context del debat sobre la novel·la (Iribarren 1998). Ell fou un dels que veia en l'assimilació dels models britànics la via per superar l'estancament de la novel·la catalana. La seva perseverència en la defensa i en l'exaltació de la novel·la britànica fou absoluta: si el 1933 deia que «de totes les literatures contemporànies la més rica en novel·listes interessants és l'anglesa» (1933d), pocs dies abans de l'esclat de la guerra assegurava que la qualitat i la quantitat de la producció anglesa li atorgaven «un lloc d'honor en la novel·la universal» (1936c). La constància com a recensionador de novel·la anglosaxona va fer que el conjunt dels seus comentaris acabessin conformant el primer discurs català basat en la recepció sistemàtica de la narrativa angloamericana (el discurs que, val a dir-ho, va fer més forat en el terreny de la recepció al llarg del segle XX).

Ara bé, el més indicatiu de la seva modernitat en aquest sentit fou que ell sirgà com ningú per reportar el canvi de models narratius que s'estava operant en el món anglosaxó i promoure'n el coneixement entre el públic català, un cop passat pel sedàs del seu judici interpretatiu. Per bé que en més d'una ocasió mostrà força reserves —a més de poca perícia— en acarar-se tant a Joyce com a Woolf (l'irlandès és el gran absent de *Lectures europees* i l'assaig sobre Woolf, l'únic del



Hoonjung yoon

volum que peca d'una evident manca de gruix argumentatiu, traeix les seves prevencions envers determinades fórmules de psicologisme), Esquerra no estalvià esforços per acostar al lector català els autors que han restat en el lloc més privilegiat del cànon britànic. Defugí el tòpic sobre l'exotisme de Joseph Conrad i la pura constatació dels eixos temàtics de la seva obra per treure a la llum la modernitat de la seva tècnica narrativa, basada en el «show, don't tell», l'argument que Esquerra aportà per explicar que les novel·les conradianes fossin tan propícies a l'adaptació cinematogràfica. Presentà Katherine Mansfield com a figura destacada de la rica tradició contística anglosaxona, en concret com a representant de la tendència lírica, i apuntava mínimament els seu pensament literari a partir de la correspondència i del diari. Lluny de caure en el blasme sistemàtic contra l'«escandalós» D. H.

Lawrence, intentà escatir els mecanismes que l'havien convertit en l'«apòstol modern que predicava l'evangeli de l'instint» (1935c) per desemmascarar-lo i poder explicar, d'aquesta manera, la relació que mantingué amb Aldous Huxley. Quant a aquest escriptor, Esquerra mostrà un canvi d'actitud prou substantiva: si bé en un principi l'anatemitzà per raons d'ordre moral, l'acabà aplaudint per la seva triple condició d'intel·lectual engatjat, d'humanista i de novel·lista. En altres mots, per encarnar el model d'escriptor modern que com ja havia apuntat Josep M. de Sagarra el 1925, abordava les qüestions més candents de l'època a través de la novel·la. Esquerra, a més, subratllà la vàlua d'una de les grans novel·les angleses dels anys vint, *A Viatge a l'Índia*, d'E. M. Forster, a la qual reconeixia el mèrit d'aportar claus per desxifrar les complexes relacions entre Orient i Occident, un dels temes de debat més importants i recurrents després de la Primera Guerra Mundial. També fou ell qui apuntà la filiació cinematogràfica de la narrativa de Graham Greene, el peculiar tractament de la història en les novel·les *Jo, Claudi* i *Claudius the God* de Robert Graves, i la creixent cotització d'Evelyn Waugh, l'autor d'*A Handfuld of Dust*. Amb un interès similar abordà un ampli espectre d'autors de menor pes literari (J. B. Priestley, Margaret Kennedy, Charles Morgan, Maurice Baring, Louis Golding, Hugh Walpole, Elizabeth Bowen, Osbert Sitwell, Rosamund Lehmann, Philip Lindsay, Richard Aldington, Agatha Christie i Edgar Wallace). El fet d'haver estat l'introductor a Catalunya de diversos novel·listes britànics —un mèrit que no se li ha reconegut prou— demostra una voluntat clara d'estar a l'avantguarda.

I el mateix succeí en relació amb els narradors nordamericans: Esquerra ressenyà obres —en diverses ocasions també per primera vegada en el món de les lletres catalanes— de Sinclair Lewis, Louis Bromfield, Edith Wharton, Conrad Aiken, Eric Linklater, Thornton Wilder, Phil Stong, Pearl S. Buck, John Erskine, Philip MacDonald i William Faulkner, entre d'altres. El cas d'aquest darrer, com veurem més avall, és potser el que evidencia d'una manera més tangible la modernitat del crític.

L'altra producció novel·lística que Esquerra glossà va ser la francesa: de la vint-i-cinquena d'articles que hi dedicà, els pocs que recollí a *Lectures europees* (al costat d'algun comentari més sobre textos francesos d'altres gèneres) denoten una clara preferència per potenciar els autors més innovadors i de major qualitat. Del panorama novel·lístic francès contemporani reconegué l'enorme fama d'André Maurois (preferia la seva obra biogràfica i l'assaig anglòfil a la novel·la) i de Paul Morand (a qui havia reconegut l'ascendent sobre Pla, el qual considerava, per cert, molt superior), però els atorgà un estatus literari menor a André Malraux i, sobretot, a Jean Giraudoux. D'aquí que s'entretingués a glossar els mèrits de *La condició humana* de Malraux i dediqués un dels assaigs més llargs del volum no només a encomiar la narrativa i el teatre de Giraudoux —«un dels més grans lírics del nostre temps»— en una de les úniques vegades en què preconitzà un autor de «minories», sinó que convidava els novel·listes catalans a emmirallar-s'hi.

Per contra, Esquerra només va publicar sis comentaris sobre novel·la catalana, quatre sobre novel·la espanyola, dos sobre novel·la russa, un sobre novel·la italiana i quatre sobre novel·la en llengua alemanya. Les ressenyes dedicades a novel·les germàniques, ben poc rellevants en el conjunt de la crítica d'Esquerra, deixaven entreveure, tanmateix, quin era el seu particular concepte de modernitat. D'una banda, carregà contra *La muntanya màgica* del llavors flamant premi Nobel Thomas Mann («les novel·les de Mann són denses, atapeïdes, plenes d'una matèria intel·lectual molt interessant, però que més aviat enfarfega el conjunt», 1934) perquè con-

siderava que no era una novel·la apta per al gran públic i, arran de *Nit fantàstica* de Stefan Zweig, confessà que hauria preferit que s'hagués traduït al català una obra biogràfica de l'autor austríac. En canvi, mostrà una franca adhesió en ressenyar la traducció castellana *Y ahora, qué?*, de Hans Fallada, i *Manuela*, de Christa Winsloe. Per quin motiu? En el cas de la primera, perquè, entre d'altres coses, en comparar-la amb el film *The Crowd*, del cèlebre King Vidor, no en sortia gens malparada. I, en el de la segona, pel seu cinematografisme. A més, en la ressenya de Winsloe optava per cenyir-se a un gènere criticoliterari encara ben nou: el que s'articulava entorn de la confrontació entre una novel·la i la seva adaptació cinematogràfica (un exercici que, en el seu cas, estava en concomitància amb l'interès per la reflexió intergenèrica d'ascendent comparatista). Aquí, Esquerra transcendia el comentari de l'obra i assenyalava —com sempre, amb ànim didàctic— la particular novetat d'una de les darreres tendències literàries:

«Llegint la novel·la que inspirà el film, suara apareguda en català (*Manuela. Novel·la del film "Noies d'uniforme"*), la veritable psicologia dels personatges, les seves motivacions sentimentals, la gènesi d'aquell amor, apareixen clarament. I més encara que per les possibilitats que el llenguatge ofereix, perquè poques vegades s'ha arribat a una tan perfecta compenetració entre el llibre i la seva filmació.

No és sols una qüestió d'estil. Són molts els escriptors que en escriure recorden, en la tècnica de les descripcions o en el muntatge de les novel·les, les imatges mòbils del cinema. Aquí, entre llibre i film hi ha una perfecta compenetració. La novel·la té el mateix to de grisalla que el film; la mateixa suavitat d'exposició, que cobreix, sense amagar, el conflicte tràgic; l'alternativa del sentiment i del detall irònic. Potser això és degut a una perfecta compenetració temperamental



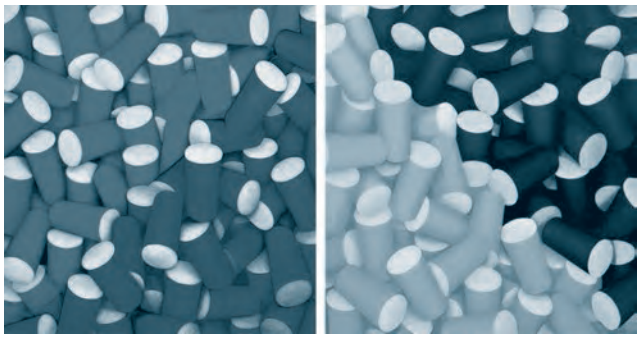
Hoonjung yoon

—o a una simple, decisiva cooperació en la filmació— entre l'autora Christa Winsloe i la directora del film.

Així doncs, llegir la novel·la és veure el film» (1935a).

El crític de premsa, armat d'una metodologia que propugnava noves maneres d'acostar-se a la literatura i dotat d'una l'amplitud de mires en sintonia amb les pulsions de la contemporaneïtat, es convertí en un dels qui més bregà per reportar i analitzar l'impacte que estaven exercint damunt de la literatura algunes de les noves modalitats de la cultura de masses; entre elles, el cinema.

Esquerra des de ben aviat s'arrenglerà amb aquells que en els anys trenta projectaren una mirada interdisciplinària sobre la literatura i la pantalla. El seu pionerisme en aquest camp, però, no fou la hibridació el discurs cinematogràfic i el literari en l'anàlisi de les adaptacions fílmiques, ni el fet de

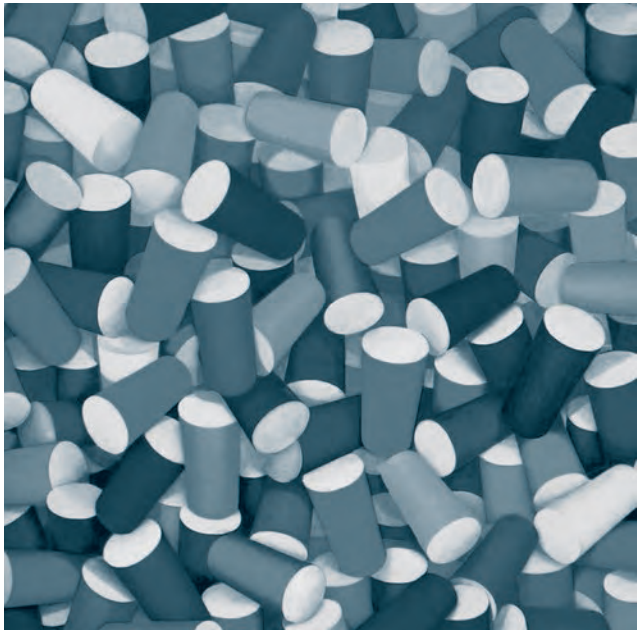


Hoonjung yoon

mirar amb bons ulls l'adaptació dels grans textos teatrals clàssics al cel·luloide que permetia el (nou) cinema sonor (va ser dels pocs escriptors que aplaudí l'adaptació de *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare per part del cineasta Max Reindhardt), ni l'atansar-se críticament a fenòmens de la pantalla com ara els dibuixos animats, la figura del gàngster o el tractament de la infantesa en la filmografia de Hollywood. Una de les aportacions més significatives d'Esquerra en el discurs cinematogràfic dels anys trenta va ser la constatació de la creixent hegemonia del medi audiovisual en detriment de la lletra impresa: observà que la pantalla estava rellevant el llibre quant a la capacitat per sostenir una càrrega antropològica (un valor molt preuat aleshores) i per exercir alhora una enorme influència cultural. Consignà el poder que tenia el cinema, i molt especialment el nord-americà, a l'hora de configurar un (únic) imaginari col·lectiu comú i d'imposar unes noves pautes socials. I en darrer terme, posà en evidència la fal·làcia del mite nord-americà: davant de la propagació de l'*American way of life*, alertà sobre les capacitat manipulatives i de la tendència a falsejar la realitat de determinats productes fílmics, sobretot de les factories hollywoodianes.

El més interessant, però, va ser que es desmarcà de la tendència general de resseguir el deute de la benjamina de les arts envers la narrativa: ell fou dels primers en consignar que la interacció pantalla-novel·la havia deixat de ser unidireccional (fins llavors el fenomen s'havia advertit sobretot en el camp poètic). Convençut de l'artisticitat del cinema, la contínua atenció a la narrativa anglesa i, sobretot, nord-americana, li va fer veure que molts autors manllevaven de la pantalla personatges, motius, temes i tècniques narratives. En la ressenya de *Death on My Left* de Philip MacDonald declarava: «És ben curiós de constatar la influència del cinema en la tècnica novel·lística actual. Són moltíssimes les novel·les d'aquests darrers temps construïdes de tal manera que semblen escenaris per a la filmació dels seus arguments. Aquesta influència és molt més visible en les novel·les d'autors americans, potser perquè veuen de més a [prop] el cinema o bé perquè en escriure-les pensen ja en una possible adaptació cinematogràfica.» *Death on My Left* era un «magnífic exemplar d'aquest gènere mixt de literatura i cinema», una novel·la «muntada amb un sentit tan cinematogràfic, amb una tendència a donar l'aspecte plàstic de les escenes i un ritme accelerat en l'acció, que en llegir-la us sembla assistir a la projecció d'un film. I val a dir que tractant-se d'una novel·la d'aquest tipus, és el millor elogi que se'n pot fer» (1933c). Aquests mots no sols indiquen fins a quin punt per a ell el cinema constituïa un nou paràmetre valoratiu, sinó que d'entre el ventall de vies de renovació que estava cercant la novel·la contemporània, ell s'inclinava per les que s'inspiraven en l'atractiu i modern univers cinematogràfic, l'art que havia sabut connectar com cap amb els gustos del gran públic i divertir-lo. I encara més; ell fou, possiblement, el primer a alertar els crítics sobre la necessitat de tenir present la influència del cel·luloide damunt de la lletra impresa per tal de realitzar una exegesi correcta dels textos. «Potser en la tendència a imitar els mitjans expressius del cinema es trobaria una interpretació lògica d'aquest fenomen característic de la literatura del nostre temps», intuïa molt bé Esquerra (1933b).

Així mateix, de la confluència entre l'afecció per la novel·la anglosaxona i la consideració pels fenòmens de la cultura de masses sorgí un altre dels centres d'interès de l'autor: la novel·la detectivesca. La preconització de la novel·la detectivesca, conformada per una cinquantena de textos, constituí el punt de partida del discurs crític català sobre el gènere (a *Lectures europees* s'abordava aquesta modalitat narrativa per primera vegada en un llibre català). Esquerra, principal defensor d'una fórmula narrativa que comptava amb pocs adeptes (C. A. Jordana, Rafael Tasis, Lluís Capdevila, Maurici Serrahima, Pau Romeva i pocs més), adoptà una actitud capdavantera i clarament combativa per fer front a un ampli arc de posicions que li eren contràries. La modernitat del seu judici crític al respecte es posa de relleu sobretot en tres punts. Primer: plantejava la necessitat d'establir uns nous paràmetres valoratius a l'hora de tractar un gènere que, a mesura que adquiria una major qualitat literària (entenia que ja comptava amb veritables clàssics, com *The Murder de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie), s'anava instal·lant a cavall entre l'alta cultura i la literatura de consum. En tot cas, el fet de consignar l'adquisició d'una dignitat creixent mostra la voluntat d'Esquerra de ser fidel a la realitat de darrera hora. A mitjan anys trenta deia: «És un fet que la novel·la detectivesca va adquirint qualitat a mesura que passa el temps. L'estil literari millora, l'acció es fa més versemblant i la tècnica narrativa i el muntatge d'aquestes novel·les es van afinant. Som ja lluny d'aquelles primeres novel·les de Sherlock Holmes i els seus imitadors. Les facultats extraordinàries dels detectius es van fent més normals. És l'art, la tècnica de l'escriptor, qui ha de suplir les possibilitats de l'extraordinari» (1935b). Segon: va ser un dels que donà a conèixer els nous models del gènere. Mentre que altres crítics catòlics, com Serrahima i Romeva, a mitjan anys 30 continuaven preconitzant el seu correligionari G. K. Chesterton, creador del cèlebre *Father*



Hoonjung yoon

Brown, Esquerra s'esmerçava a especificar la novetat de les aportacions d'autors com ara Georges Simenon (la capacitat per fonamentar tot el dramatisme damunt d'un element banal de la realitat), Noël Vindry (l'humorisme), Agatha Christie («Avantatja els americans en una major concentració de l'acció i en la gran sobrietat de detalls», 1935d) o S. S. van Dine (representant de la tendència científica, encarnada per l'«humà» Philo Vance). I tercer: valorava el gènere tant des del punt de vista sociològic —pel seu importantíssim potencial com a creador de públic— com estètic. A parer seu, el dinamisme, el caràcter experimental de les tècniques posades en joc a l'hora de crear una galeria de prototipus, la intensitat dramàtica pròpia de la lògica de la *detection*, la capacitat per apropiar-se d'un component tradicionalment adscrit a la novel·la d'alta cultura com era el psicologisme («l'atenció dels

escriptors especialistes del gènere sembla haver derivat darrerament cap a les motivacions psicològiques dels personatges en joc», 1936b) i el fecundíssim ús de tècniques cinematogràfiques («La seva especial estructura, el predomini de l'acció i sobretot la necessitat de produir efectes imprevistos, li han fet acceptar tot seguit una sèrie de procediments que deriven directament del cinema», 1933c), no sols revertien positivament en el propi gènere sinó també, de retruc, en la resta de maneres narratives, que cada vegada s'hi emmirallaven més per pouar-ne estratègies discursives, personatges i temes.

Tot plegat explica perquè «Presentació de William Faulkner» és potser el text més emblemàtic de la modernitat d'Esquerra. El comentari sobre *Sanctuary*, una novel·la en què «no hi manquen assassinats, violacions ni linxaments», evidenciava, a més, la seva intuïció lectora i la seva independència de criteri: el crític no sols s'erigí com a amfitrió de Faulkner des del rotatiu catòlic *El Matí*, sinó que aplegà l'article en *Lectures europees* per a representar la novel·la nord-americana, juntament amb un text sobre Bromfield. Esquerra, recolzant-se en l'autoritat d'Arnold Bennett, d'André Malraux i d'Antonio Marichalar, rendia els honors a l'autor que congriava en *Sanctuary* —exponent de la ductilitat de la novel·la— els components de la modernitat literària més del seu gust: Faulkner fonia i reformulava concepcions artístiques pròpies de l'alta cultura i de la cultura de masses en imbricar patrons literaris tan dispars com ara la tragèdia grega i la narrativa detectivesca, amb patrons extraliteraris; entre d'altres, la nota periodística del fet divers, el document i el cinematografisme, «com el de tots els autors americans, amb canvis de plans i totes les transposicions de la tècnica del cinema a la literatura». De la novel·la n'aplaudia l'estil —la seva «manca de "literatura"»— i l'argúcia faulkneriana de tergiversar la funció de l'utillatge fílmic en mostrar l'*underworld* —llegiu també l'*autenticitat*— dels Estats Units, revers del mite nord-americà forjat pel cel·luloide. D'aquí que el crític vingués a subscriure la declaració de Bennet: per a Esquerra Faulkner era també «the coming man», *l'home que venia*.

Com la majoria dels seus companys de generació, Esquerra s'interessà per *allò que venia*, s'impregnà de l'europeisme del moment, i se sentí fascinat pel cinema. Però es diferencià de bona part d'ells en tres sentits. En primer lloc, per la seva actitud: Esquerra mantingué sempre un discurs culturalista —en sintonia amb la vocació de pedagog i d'historiador de la literatura—, en cap cas equiparable a l'esperit transgressor d'algunes manifestacions d'altres joves crítics. En segon lloc, per la seva opció estètica. Una opció que partia d'una base sociològica: desestimava aquella literatura escrita *contra* o *al marge* dels gustos i de les necessitats lúdiques del gran públic. Es deixava seduir pels dictats que imposava la modernitat i veia amb bons ulls els experiments en el terreny narratiu sempre que aquests no acabessin creant un divorci entre la institució novel·lística i els lectors. Això explica que deixés fora de *Lectures europees* Joyce, l'autor del «caos psicològic» d'*Ulisses* i, en canvi, que fes llegir *Dublinesos* als seus alumnes. I en tercer lloc, per l'originalitat de la seva perspectiva en relació amb la literatura que se situava més a l'avantguarda. Potser per la seva condició d'*outsider*, de personatge al marge d'iniciatives de grup, i per tenir unes desacomplexades mires populars, mai elitistes, va ser dels pocs que s'adonà que la societat catalana estava trencant el *continuum* secular de mantenir-se sota l'ègida dels models culturals europeus —sobretot el francès— per passar a orbitar-se en l'àrea d'influència nord-americana, una tendència de la qual ell mateix es constituí en actor, sobretot en relació amb aspectes de la modernitat. Mentre que la majoria dels joves crítics catalans tenien en el punt de mira les experimentacions avantguardistes d'Europa, ell tenia els ulls posats en la renovació novel·lística que s'estava desenrotllant no només al vell continent sinó

també en el país cinematogràfic per excel·lència, els Estats Units. Estava convençut que, a la llarga, farien forat aquelles modalitats narratives que sabrien casar l'antic bagatge europeu amb les noves troballes d'una concepció fílmica desliteraturitzada, basada en l'acció trepidant, que no perdés de vista el factor lúdic, i que s'articulés en el «show, don't tell», a mida dels nous gustos del públic de masses, cada vegada més habituat a consumir ficció a través de la pantalla. Per això el crític, en una actitud tan europea i tan avançada com la de Bennett, la de Malraux i la de Marichalar, es va fer valedor d'un dels màxims exponents de l'alta cultura nord-americana que va ser William Faulkner. En aquest sentit, i en molts d'altres, el temps ha acabat donant la raó a Esquerra.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

Capmany, Maria Aurèlia (1982). «Virginia Woolf, en el seu centenari». *Avui*, 24 de gener, p. 1.

Esquerra, Ramon (1928). «Leon Moussinac: *Le Cinéma Sovietique*». *Criterion*, vol. IX, núm. 15 (octubre-desembre), p. 478-480.

– (1933a). «Un estudi de G. Díaz-Plaja». *El Matí*, 20 d'abril, p. 9.

– (1933b). «Retorn al conceptisme». *El Matí*, 26 d'abril, p. 9.

– (1933c). «Cinema i novel·la». *El Matí*, 21 de juny, p. 9.

– (1933d). «Virginia Woolf: literatura anglesa». *Mirador*, núm. 234 (27 de juliol), p. 6.

– (1933e). «"*Madrid*", un llibre de Josep Pla». *El Matí*, 1 d'octubre, p. 11.

– (1933f). «Sobre Jean Giraudoux». *La Veu de Catalunya*, 6 d'octubre, p. 6.

– (1934). «Entorn d'una novel·la de Thomas Mann: "La muntanya màgica"». *El Matí*, 4 d'agost, p. 7.

– (1935a). «Al marge de "Manuela"». *Mirador*, núm. 313 (14 de febrer), p. 4.

– (1935b). «"The Chinese Orange Mystery", per Ellery Queen i "Why Didn't They Ask Evans?", per Agatha Christie». *La Publicitat*, 14 de juny, p. 4.

– (1935c). «D. H. Lawrence i la llegenda». *La Veu de Catalunya*, 27 de juliol, p. 8.

– (1935d). «Les novel·les detectivesques d'Agatha Christie». *El Matí*, 7 de setembre, p. 7.

– (1936a). *Lectures europees*. Barcelona: La Revista.

– (1936b). «La novel·la detectivesca». *El Matí*, 18 d'abril, p. 9.

– (1936c). «Un llibre sobre la novel·la anglesa». *El Matí*, 8 de juliol, p. 7.

– (1936d). «Una gran novel·la catalana». *La Veu de Catalunya*, 1 de maig, p. 8.

– (1936e). «Narradors». *La Veu de Catalunya*, 22 de maig, p. 8.

Graells, Guillem-Jordi (1985). «Pròleg». A: Jean Giraudoux. *Amfitrió 38*. Traducció de Ramon Esquerra. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions del Mall, p. 5-14.

Iribarren, Teresa (1998). «La narrativa anglosaxona a "Lectures europees" de Ramon Esquerra», treball de recerca, Universitat Autònoma de Barcelona.

Manent, Albert (1992). «Ramon Esquerra, un *homme de lettres* de la generació de la dictadura». *Revista de Catalunya*, núm. 67 (octubre), p. 103-112.

Sagarra, Josep M. de (1925). «La utilitat de la novel·la». *La Publicitat*, 10 de maig, p. 1.

IV



Albert Vidal

Il·lustracions d'Albert Vidal

4 Juan Ramón Masoliver

Sonia Hernández

Sobre la significación de las vanguardias

Entrevista a Andrés Sánchez Robayna

Sonia Hernández

Sobre la significación de las vanguardias
Entrevista a Andrés Sánchez Robayna



Albert Vidal

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de La Laguna, promotor y asesor de revistas literarias como *Voz y Letra*, *Contemporary Spain*, *Eutopías* o *Estudios Canarios*, además de fundador de las ya extintas *Literradura* (Barcelona, 1976) y *Syntaxis* (Tenerife, 1983-1993), Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas, 1952) es uno de los nombres más destacados de la poesía actual. Igualmente prolífico en su obra de creación (su poesía se recoge en el volumen *Poemas 1970-1999* [2000], a la que hay que añadir *El libro, tras la duna*, aparecido en 2002 y ha publicado dos volúmenes de diarios: *La inminencia* [1996] y *Días y mitos* [2002]) como en la ensayística, ha estudiado con detenimiento el fenómeno de las vanguardias en busca de conclusiones críticas mediante la organización de seminarios que se convirtieron en puntos de referencia, la realización de ediciones facsimilares y numerosas ediciones, artículos y ensayos. Así, se ha convertido en un nombre clave a la hora de repasar las vanguardias en el conjunto del territorio español. Conoció a Juan Ramón Masoliver durante su época de estudiante en Barcelona. Desde entonces, mantuvo una estrecha relación con el escritor del que asegura que fue una de sus referencias literarias más importantes. En esta entrevista, Sánchez Robayna nos analiza la importancia de las vanguardias en España, así como en la obra de Masoliver.

—A tantos años vista de su aparición, ¿cómo han sido las vanguardias en España, si es que puede hablarse de ello de una manera más o menos sintética?

—La respuesta no es sencilla. Establecer un balance crítico nos llevaría aquí demasiado tiempo, y la reflexión exigiría no una respuesta rápida sino un ensayo extenso. Habría que distinguir, en primer lugar, entre las vanguardias históricas (es decir, las surgidas con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial; en el caso español, la Guerra Civil) y las llamadas «neovanguardias». Y tendríamos que ponernos de acuerdo, por otra parte, en cuanto al examen de las prácticas de vanguardia como fenómeno ya históricamente concluido, cosa esta que no estarían muy dispuestos a aceptar algunos teóricos

y, sobre todo, algunos críticos y artistas plásticos, para quienes la práctica artística de hoy, se quiera o no, sigue estando marcada por el espíritu de vanguardia, es decir, por la indagación constante, la ruptura con los patrones establecidos, el antiacademicismo, la contravención de modelos formales, la universalidad cultural... Se hace difícil, realmente, pensar que estos valores, y de manera especial las ideas de invención y transgresión, han dejado de ser válidos para el arte y la cultura de hoy. Más bien se diría todo lo contrario, si pensamos en ciertos casos como el video-arte, las instalaciones, los lenguajes «multimedia», etc. En líneas generales, sin embargo, puede decirse que la vanguardia ha cerrado su ciclo histórico como *programa*, es decir, como una práctica que, a través de manifiestos y declaraciones colectivas, aspiraba a modificar y subvertir todo el sistema cultural. Queda, naturalmente, la actitud, quedan las realizaciones concretas, pero hoy carecen de sentido y de vigencia el espíritu programático y los manifiestos. Ha quedado atrás, desde luego, la vanguardia como trabajo de grupo y como propuesta de una *utopía* permanente, como una confianza ciega en el futuro; y han quedado atrás también, claro está, ciertos dogmatismos, cierta inflexibilidad en las posturas. Lo que permanece, a mi juicio, es la necesidad de renovación de los lenguajes recibidos, y algo no menos importante: la indagación como principio creador. Es ése, a mi juicio, el gran legado de la ética y la estética de las vanguardias. ¿Cómo han sido las vanguardias en España? Lo primero que cabe decir es que la relación de España con la modernidad literaria y artística es contradictoria, y la debilidad de nuestro romanticismo explica que sólo el modernismo viniera a ocupar, muy tardíamente, el lugar «revolucionario» de aquél. También las vanguardias españolas fueron débiles (alguien las ha llamado «confusas e intempestivas»), pero paradójicamente cuentan con un puñado de figuras reconocidas en el plano internacional. Las vanguardias no tuvieron



Albert Vidal

entre nosotros, como ha escrito Vicente Jarque, el «aura de autoridad» con que se revistieron en el contexto de la cultura europea. Y, sin embargo, algunas de sus obras representan contribuciones decisivas a la cultura del siglo XX. Para comprender la fase anterior a la Guerra Civil contamos, por fortuna, con un trabajo excelente y que ha supuesto para su autor largos años de investigación. Me refiero, claro está, al *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, de Juan Manuel Bonet. Aunque existen trabajos importantes antes y después de este libro, que es de 1995, la aportación de Bonet ha sido capital: incluye a pintores, escritores, poetas y escultores, pero también a arquitectos y músicos, además de un número muy amplio de revistas. Una de las virtudes de este libro es que nos permite ver este período histórico-artístico como una vasta unidad cultural, aunque sea mediante el procedimiento del diccionario y aunque Bonet parta de una idea muy amplia, a veces demasiado amplia, de la vanguardia. Vea usted, por ejemplo —y lo digo pensando sobre todo en el lugar en que esta entrevista verá la luz—, la entrada *Masoliver, Juan*

Ramón, o la dedicada a la revista *Hèlix*, dirigida por Masoliver. Un trabajo espléndido. Hay dibujado ahí todo un mapa de la vanguardia española, con informaciones utilísimas. Ahora bien: a pesar de lo que hemos avanzado con esta investigación, y con otras de gran importancia e interés, hace falta profundizar aún en muchos aspectos. Y en este punto pondré también un solo ejemplo. Se ha venido diciendo que, frente al gran impulso de la *creación* literaria y artística de los años 20 y 30 en España, la actividad crítica de la «joven literatura» fue más bien endeble. Hoy sabemos, gracias a algunos investigadores jóvenes, que una personalidad como la de Antonio Marichalar (1893-1973) tiene un gran relieve, y que exige mayor atención. Dentro de la crítica, junto a obras conocidas e importantes como la de Guillermo de Torre, temprano historiador de las literaturas de vanguardia, aparecen figuras —citaré sólo, por ejemplo, a Eduardo Westerdahl— que todavía no conocemos con suficiente profundidad. Hay muchas cosas aún por hacer, en el plano de la investigación y de la crítica. Eso nos impide hoy por hoy establecer una valoración exacta de este largo período creador: estamos aún demasiado próximos a él. Sin embargo, pueden avanzarse ciertas conclusiones, aunque no todas sean de la misma importancia. Tras la figura admirable de Gómez de la Serna aparecen los distintos movimientos. En general estoy de acuerdo con quienes aseguran que, en literatura, el movimiento ultraísta no aportó grandes obras. Todo lo contrario que el creacionismo, que cuenta lo mismo con documentos y manifiestos notables que con poemas de importancia capital, desde el *Altazor* de Huidobro a la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego, pasando por Larrea. En torno al surrealismo sigue existiendo una gran confusión. ¿Existió un surrealismo español? Fuera de Buñuel, Miró, Dalí, Domínguez, Granell y los poetas de Canarias (sin olvidar al Hinojosa de *La flor de California*), lo que hay es, a mi juicio, una fuerte impregnación irracionalista a veces marcada por el surrealismo, pero que no puede ser confundida con éste. Me parece que, en cuanto al surrealismo, la contribución de la plástica es más importante que la literaria. Hablo en términos generales, aunque hay obras de la altura de *Crimen*, de Agustín Espinosa, o *Poeta en Nueva York*, de Lorca. El profesor Javier Pérez Bazo coordinó, en 1998, un importante volumen crítico: *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Habría que remitirse a ese libro para el examen de aspectos en los que no puedo entrar ni profundizar aquí. No debe dejar de subrayarse, por otra parte, la rica aportación de Cataluña. Obras como las Salvat-Papasseit o la de J. V. Foix me parecen de extraordinaria significación. La obra de Foix demuestra, tal vez más y mejor que ninguna otra obra de su tiempo, que las vanguardias supieron «redescubrir» la tradición. En el caso de Foix, su «medievalismo» fue verdaderamente fecundante, mientras que la mayor parte de los «tradicionalistas» que creían ser fieles a la tradición fueron meros continuadores de lo establecido y, de hecho, no aportaron nada a la tradición. Otra gran enseñanza de la vanguardia: la necesidad de leer la tradición con ojos nuevos, con espíritu sincrónico. Ya en la postguerra, no debe desdeñarse el papel desempeñado por el postismo, que produjo un puñado de poemas notables de su fundador, Carlos Edmundo de Ory. En literatura, la línea realista que arranca de esos años y que, bajo diversas máscaras, llega hasta hoy mismo, ha sido, por el contrario, uno de los más pesados lastres en lo que se refiere al europeísmo y la internacionalización que la cultura española conoce desde principios del siglo XX. Entre los músicos, ¿cómo olvidar el papel del grupo Zaj y el de Juan Hidalgo, que tuvo relieve internacional? Remito aquí al libro de Tomás Marco *Música española de vanguardia*, de 1970. En las artes plásticas, obras como las Antoni Tàpies y Eduardo Chillida constituyen referencias insustituibles del arte contemporáneo... Y cada día puede verse más claramente

la excepcionalidad de la contribución del catalán Joan Brossa a los lenguajes artísticos internacionales. Tanto en la poesía como en el teatro (que él llamaba «poesía escénica») o en el ámbito de las artes visuales, con esos poemas-objeto que no se olvidan fácilmente, la exploración de Brossa es indisociable del espíritu y los lenguajes de vanguardia. Brossa es tal vez la más notable figura de la «neovanguardia» en España, y también, quizá, su última expresión: las neovanguardias ya comienzan a ser vistas hoy en su dimensión asimismo *histórica*.

—Como usted ha explicado en algunos de sus trabajos, entre los núcleos vanguardistas más importantes surgidos en España estuvieron el de Cataluña y el de Canarias. ¿Cuáles son las diferencias que se establecieron entre ellos? ¿Cómo fue la relación entre estas dos vanguardias?

—Sostengo desde hace tiempo, y no soy el único en hacerlo, que es preciso examinar la historia de las vanguardias literarias y artísticas en España a través de sus diversos focos o núcleos geográficos. La «fiebre» vanguardista se extendió, en efecto, a distintos lugares y ciudades del territorio español, en los cuales se desarrollaron núcleos de creación más o menos definidos. Si usted repasa, por ejemplo, *La Gaceta Literaria*, una de las manifestaciones más significativas de la estética de las vanguardias en España, observará enseguida la atención que la revista concede a las diferentes regiones españolas y a su expresión cultural. Giménez Caballero y, antes, Guillermo de Torre vieron muy pronto que cada región, cada ciudad importante en la España del momento, aspiraba a una expresión cultural específica. La revista deseaba contribuir de este modo, y fue una contribución nada desdeñable, a la descentralización de la vida cultural del país. Pero es que, de hecho, esa multiplicidad de focos no es ninguna invención: fue una realidad perfectamente constatable, y de Málaga a La Coruña, de Sevilla a Bilbao, de Barcelona a Santa Cruz de Tenerife, un



Albert Vidal

mapa cultural nuevo se estaba dibujando en la España del momento. Todos esos núcleos estaban empeñados en la definición de una «nueva literatura» y, en definitiva, una nueva «cultura», marcada, eso sí, por el designio de constituir una «familia mental», por la voluntad de alcanzar una «contemporaneidad de los espíritus». Ya Bonet, en el libro del que hemos hablado, subraya claramente esa multiplicidad de focos. Nada tengo que añadir a lo que algunos investigadores, y sobre todo Joaquim Molas en su libro *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938*, de 1983, han escrito acerca del rico foco catalán. Por mi parte, y en relación con el núcleo canario, cuya importancia hoy no discute nadie, intenté llegar a ciertas conclusiones críticas válidas sobre su significa-

ción general, más allá de aportaciones individuales, a través de la organización de unos seminarios que tuvieron lugar en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en el año 1991. Un amplio número de investigadores y críticos canarios y de fuera de las Islas examinó diversos temas, autores y aspectos de la vanguardia insular del período 1920-1939, y el resultado fue recogido en el volumen *Canarias: las vanguardias históricas*, editado por el CAAM en 1992. Simultáneamente publiqué, además, ediciones facsimilares de dos revistas canarias: *Cartones* (1930) e *Índice* (1935). He dedicado a las vanguardias insulares algunas ediciones, artículos y ensayos, y en 1998 aproveché la invitación que me hizo el ya aludido Javier Pérez Bazo a participar en su libro *Las vanguardias en España. Arte y literatura*, para intentar un especie de lectura crítica general del núcleo vanguardista canario con el ensayo titulado «La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939)», que complementa mi aportación de *Canarias: las vanguardias históricas*. La nota acaso más distintiva de los vanguardistas insulares es su «pureza» y su contacto directo con las matrices francesas. Un punto importante de conexión con la vanguardia catalana es la relación de los canarios de *Gaceta de Arte* con el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), que no era un grupo exclusivamente catalán pero que tuvo en Barcelona no sólo su núcleo más fuerte sino también, como es sabido, una exposición permanente de la que *Gaceta de Arte* dio amplia noticia en 1933. *Arquitectura Contemporánea* (Documentos de Actividad Contemporánea), publicación del GATEPAC, reprodujo en su número 7 todos los manifiestos de arquitectura aparecidos en *Gaceta de Arte*. No debe olvidarse, por otra parte, que el crítico Sebastiá Gasch fue colaborador de *Gaceta de Arte*, y que en esta revista apareció uno de los artículos más significativos que se escribieron sobre Salvador Dalí en los años 30: «Lo real y lo surreal en la pintura de Salvador Dalí», debido a Domingo López Torres, tal vez el poeta y ensayista canario (asesinado en 1937) más identificado con el surrealismo. La colaboración de *Gaceta de Arte* con la vanguardia catalana se extendió a la estrecha relación con ADLAN (Amics de l'Art Nou), que en 1935 quiso llevar a Tenerife su exposición de esculturas de Hans Arp, un proyecto que no llegó a realizarse no sólo porque ya iba a haber obra de Arp en la anunciada, y luego famosa, exposición surrealista de mayo de 1935 en Santa Cruz de Tenerife, sino también porque el propio Arp había anunciado su visita a la isla. Juan Ismael, importante pintor canario del momento, y por cierto buen amigo de Juan Ramón Masoliver, llegó a exponer en la Primera Exposició del Grup Logicofovista, que se celebró en las Galeries d'Art Catalonia, de Barcelona, en mayo de 1936, y que García de Carpi considera la «exposición colectiva más importante del surrealismo español»... En Barcelona, Agustín Espinosa publicó su *Antología de escritores españoles* (1930), realizada en colaboración con Ángel Lacalle... Pero más que estos datos sueltos, de los que no he espigado aquí sino unos pocos, importa la comunidad de búsquedas y propuestas, aquella «contemporaneidad de los espíritus»...

—¿Qué papel desempeñó Juan Ramón Masoliver en esta vanguardia? ¿Cuál fue su relación con los vanguardistas canarios?

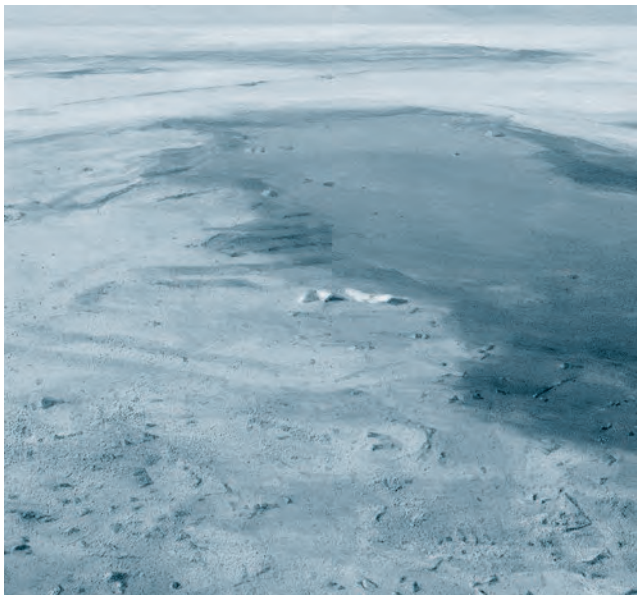
—El papel de Masoliver ya ha sido examinado por Molas en un capítulo («J. R. M. y su grupo») de su ya citada *La literatura catalana d'avantguarda*. Ahí se recoge lo esencial. Sin embargo, cabe decir dos cosas, me parece, en lo que se refiere a la personalidad del Masoliver «vanguardista». Primero: esa faceta de Masoliver no se cierra en ese momento, y estamos necesitando desde hace tiempo un estudio de sus artículos y actividades no ya sólo en relación con el surrealismo (que es

lo que Molas estudia en su caso) sino también con otras líneas, movimientos y personalidades con que Masoliver estuvo en contacto en los años 30 y 40: Joyce, Pound, sus colaboraciones en *Il Mare*, etc. No se puede hablar con propiedad y fundamento de este aspecto de Masoliver sin conocer a fondo esos datos, y todavía no los conocemos bien. Ignoramos, por ejemplo, si continuó usando el pseudónimo «Ramón Ibarra» que utilizó en los tiempos de *Hélix*, y necesitamos analizar más y mejor el significado de las *Entregas de poesía*, conocer más de cerca el papel de la colección Poesía en la Mano de la Editorial Yunque, etc. Quienes se interesan por este período y por la personalidad de Masoliver ya tienen al alcance la recopilación de sus artículos titulada *Perfil de sombras*, libro editado en 1994, pero este libro no es sino una pequeñísima parte de su larga y fructífera obra como articulista y crítico. Sería necesario disponer de una información más completa. Todo esto está aún pendiente de estudio, y estoy seguro de que la Fundación que lleva su nombre va a hacer posible avanzar en el conocimiento de este y otros muchos aspectos de su obra. En cuanto a la pregunta que usted me formula acerca de la relación de Masoliver con los vanguardistas canarios, ya aludí a su amistad con el pintor y poeta Juan Ismael. Será preciso tener en cuenta un artículo suyo, tardío (se publicó en *La Vanguardia* el 20 de agosto de 1985), sobre su relación con el surrealismo, en el que da su opinión y precisa ciertas cuestiones sobre la vanguardia en Canarias. Yo mismo tuve el honor de publicar, en un suplemento literario que coordinaba por entonces (*Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de octubre de 1985), un artículo de Masoliver, «Pequeñas cosas que situar», que glosaba y ampliaba el aludido artículo de *La Vanguardia*. Deberá ser tenido muy en cuenta por todos los que se interesen por conocer el papel de Masoliver en el marco de las vanguardias, y no sólo las que se desarrollaron en territorio español.


Albert Vidal

—¿Cómo influyó la vanguardia en la obra general de Juan Ramón Masoliver?

—Como representante de lo más vivo de la cultura de su tiempo, aquella que se propuso renovar y enriquecer la tradición recibida, Masoliver se embebió de las expresiones más valiosas de esa cultura, desde el surrealismo hasta las búsquedas de Pound y Joyce en la poesía y la novela. Toda su obra crítica está marcada por la idea de que es preciso mirar con ojos nuevos la tradición, idea típicamente vanguardista, como subrayé antes. Su defensa constante de una literatura


Albert Vidal

alejada del mercantilismo y de la facilidad, que son tal vez los mayores males que hoy aquejan a la literatura, es, en el fondo, de raíz vanguardista. Fíjese sólo en sus traducciones. Entre las que realizó figuran algunas de las obras más complejas de la tradición literaria occidental, traducciones que él llevó a cabo de manera enormemente creativa, casi como «transcreaciones». Me refiero, claro está, a *El zafarrancho aquel de Via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda, o a sus espléndidas versiones de Guido Cavalcanti y del Dolce Stil Novo. Sólo alguien que ha comprendido el alcance y la significación de la obra de Joyce es capaz de emprender como él lo hizo la aventura de la traducción de la dificilísima novela de Gadda. Y sólo quien ha asimilado el ejemplo de Pound y su edición de las *Rime* de Cavalcanti es capaz de traducir como Masoliver lo hace el cancionero cavalcantiano, con una tensión creativa tan admirable.

—¿Cómo han influido las vanguardias en la cultura española en general? ¿Y en la obra poética de usted, en concreto?

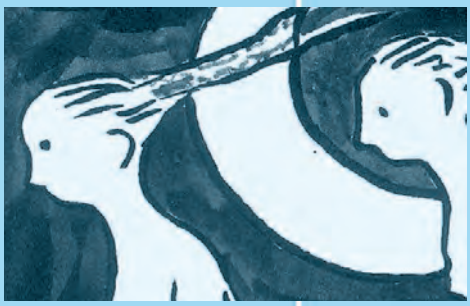
—La parte más sólida de la vanguardia española es, a mi juicio, la de las artes plásticas, de Picasso y Gris a algunos herederos actuales como, pongamos por caso, José María Sicilia o Cristina Iglesias. Incluyo aquí el cine, en especial las películas de Buñuel. Creo que los largos años del franquismo, en los que las artes plásticas lograron, a partir de Dau al Set, El Paso y otros grupos, enlazar de nuevo con el espíritu de la vanguardia internacional, fueron en cambio de una gran pobreza en literatura comparados con lo que se había alcanzado en España hasta el estallido de la Guerra Civil. Quiero decir que se interrumpió la vocación europeísta y se quebró la sintonía con la cultura internacional que tantos logros había alcanzado hasta 1936. Tras la Guerra Civil, la literatura española quedó en buena parte encerrada en sí misma, en una especie de forzoso provincianismo, de aislamiento empobrecedor, un aislamiento que sólo las artes plásticas lograron romper a una determinada altura, hacia finales de la década de 1950, en parte por las exigencias del mismo lenguaje plástico como lenguaje internacional. Hubo, claro está, algunas excepciones en literatura, pero el exilio "cultural" de creadores como Juan Goytisolo, Carlos Edmundo de Ory o José Ángel Valente (también los hubo en las artes plásticas: pensemos sólo en José Guerrero o en Esteban Vicente) me parece revelador del estado de cosas de la cultura española de ese largo período. La estética realista —un determinado realismo, claro está, porque tampoco es el realismo de Brecht, sino un realismo de corte naturalista, sin ambición creadora, más bien marcado por la chatura estética— que ha dominado durante largos años en España, hoy se prolonga bajo otras formas, tanto en la novela como en la poesía, pero sobre todo en ésta. No parece que haya desaparecido del todo el influjo del espíritu que dominó los años del franquismo, en los que

la vanguardia y la modernidad cultural fueron severamente negadas en nombre del realismo social. Si hoy consideramos que la parte más importante de la cultura española del siglo XX, aquella que más aportaciones hizo a la cultura europea y, en general, al arte y la literatura contemporáneos, es la anterior a la Guerra Civil (hablo de toda una situación cultural, no de individualidades, que también las ha habido, sin duda, en la segunda mitad del siglo), ello se debe, me parece, al modo en que la cultura española supo asumir esa fase «exasperada» y virulenta de la modernidad literaria que es la vanguardia. Lo hizo con cierta confusión y con no pocas contradicciones, como antes subrayé, pero eso no quiere decir que no produjera obras importantes, de verdadera trascendencia, en la cultura europea de la pasada centuria. Me pregunta usted, además, por mi propio trabajo. Sólo podría decirle ahora que en todo momento he procurado ser coherente con las ideas que acabo de expresarle.

—¿Qué relación mantuvo usted con Masoliver?

—Conocí a Juan Ramón Masoliver en Barcelona, donde residí algo más de cinco años a causa de mis estudios universitarios. Fue una relación llena de admiración por mi parte, y de mucha generosidad por la suya. Colaboró en la revista que yo dirigía en Barcelona, *Literradura*, de signo marcadamente neovanguardista, y escribió sobre ella dos artículos en *La Vanguardia*. Tradujo para la revista un poema de Foix, «Ella es diu Eu i m'anomena Vos», y le dedicamos el editorial del último número (noviembre-diciembre de 1976) a manera de homenaje a su personalidad algo excéntrica pero decididamente comprometida con la modernidad literaria. Cuando dejé de residir en Barcelona seguí comunicándome con él y enviándole mis publicaciones, que siempre comentaba con simpatía y adhesión. La verdad es que Masoliver fue una de mis referencias literarias más importantes en aquella época: veía en él no a un superviviente de una época dorada sino a una personalidad intelectual que seguía siendo fiel a los principios del europeísmo y de la universalidad cultural. Recuerdo especialmente una visita a su casa en Montcada i Reixach y la conversación mantenida aquella vez, que duró horas y que me dejó una honda huella, en particular los detalles sobre Joyce y sobre el período pasado en Rapallo junto al «gigantón y desmadejado» Ezra Pound, de quien contó hechos y anécdotas que temo se habrán perdido, pues no tengo noticia de que los haya escrito nunca. Fue una conversación larga, pero sincopada: Masoliver pasaba de un tema a otro con una rapidez mental que no dejó de sorprenderme. Recuerdo también la franqueza, a veces dureza, con que se expresaba acerca de muchos contemporáneos. Hombre lúcido y apasionado a un tiempo, era capaz de hablar con conocimiento de los temas aparentemente más alejados: Rusia y los poetas provenzales, Buñuel y Piero Bigongiari, Joyce y El Cairo. Una erudición y una memoria pasmosas, pero una erudición y una memoria que sabían jerarquizar y retener lo más vivo y poner en su punto lo menor y lo insignificante. Recuerdo que cuando le envié, en 1980, mi estudio sobre el poeta inglés Basil Bunting, que él conoció en Rapallo en los años 30, y que volvió a ver años más tarde en España, escribió un bello artículo en *La Vanguardia* en el que contaba su relación con el autor de *Briggflatts*. Más tarde (1985), en la muerte de Bunting, escribió otro artículo aún más hermoso, «Chloris chloris, en su impoluto verde oliváceo», que se recogió en *Perfil de sombras*, evocando la figura del extraordinario poeta inglés. Me asombró el conocimiento que Masoliver tenía sobre la obra de Bunting y sobre otras muchas obras y autores de los que yo tenía la impresión de que nadie sabía nada en España. En definitiva: una personalidad única. Aún hoy sigo echando de menos sus artículos y notas, y añorando un diálogo cuya significación no hace para mí sino crecer con los años.

V



Joaquín Masoliver Ródenas



Jaime Picazo

Il·lustracions de Joaquín Masoliver Ródenas
i Jaime Picazo

5 Textos de Juan Ramón Masoliver

A l'entorn de Federico García Lorca

Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya

A l'entorn de Federico García Lorca



Joaquín Masoliver Ródenas

I

Després de la publicació del *Romancero gitano* (1924-1927), és, indubtablement, l'andalús García Lorca el poeta més conegut de la nova literatura castellana. Constitueix aquest llibre la interferència de les dues grans direccions de l'obra lorquiana.

Són poques —quantitativament— les obres del jove poeta.

Un primer *Libro de poemas*. Introbable.

Canciones (1921-1924): Juan Ramón Jiménez i conceptisme —qui es recorda ja de la *gran* foscor gongorina (mitologia i hipèrbaton)— i Rafael Alberti (l'Alberti de *Marinero en tierra*. No hi hauria, però, una influència lorquiana, en Alberti?). I Federico García Lorca.

Etapa personalíssima de *Mariana Pineda* i *Romancero gitano*. En aquella —més Poema que Drama— ja porta tot el bagatge de les imatges (melangiós popularisme romàntic, amb acompanyament de *fortepiano*). Al *Romancero gitano* —obra cabdal de vint-i-cinc anys, si no més, de poesia castellana— són dedicades, principalment, aquestes ratlles.

Suara García Lorca, deslligant-se del vers curt, tracta d'expressar en llur integritat les elucubracions de la seva pensa. El superrealisme, apuntant ja en qualques romansos antics, pren, de mica en mica, més cos. Tals són, breument, les tres èpoques que hom pot esbrinar en l'obra d'aquest poeta.

Lorca-Garcés? El popularisme

Hom ha parlat d'un paral·lelisme Garcés-Lorca. Aquesta correlació ens sembla enganyosa.

Per trobar una visió consemblant de la Natura hauríem, potser, de recórrer a alguna de les *Canciones* («Mi niña se fué a la mar... Entre adelfas y campanas /cinco barcos se mecían / con los remos en el agua / y las velas en la brisa»).

Deixant de banda la forma, variable en ambdós —amb una comunal inclinació envers els romans— la primera cosa que ens colpeix és el sentit del paisatge.

Per a Garcés l'«estrella, riera, vela» són precisament estrella, riera, vela. I, màxime, la vela és d'argent i crida i sospira. La poesia és descriptiva i senzilla. No hi ha trucs de màgic.

En l'andalús el vent s'arrissa en el front dels pollancres, les branques es passegen pel riu. La imatge és més gongorina. Els termes de la relació no hi són tots expressats («Los mancebos del aire / saltan sobre la luna»). Si Garcés prescindeix d'algun («Orenetes d'abril» d'*El somni*) no triga pas gaire a completar els termes.

L'única cosa de comú que hom pot trobar-hi és llur rebregat popularisme. Aquest és manifestat, en l'obra de Garcés —com a poeta català, ultra pel ritme, per la tornada o

la glossa d'una cançoneta del poble (emprat també per l'andalús en poesies del primer temps).

El de García Lorca és un popularisme de joc d'infants (assolit per repeticions de mots, etc. —única cosa que hi han capit alguns poetes andalusos, com Buendía)

Sense que això ens privi, però, de trobar-hi versos —en els quals el poeta clou el seu ull conceptista— tan populars com:

«Soledad: ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?»

A comparar amb aquests versos verament populars, recollits a Cuarte (Aragó).

«¡Que corten con el cuchillo!
¡Que corten si han de cortar!
Entonces dijo la santa,
con acento singular.»

I més que popularisme, *Romancerisme*. Recordem, si no, en el *Romance Sonámbulo*:

«Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
[...]
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara!»

En general, però, parlar ací de popularisme és un xic arriscat. Poeta de selecció, en la seva obra sols són emprats materials nítids. El poble hi és, però filtrat, i no és aprofitat sinó en haver passat el serpentí dels alambins més complicats.

Escenificació

Poesia en gran part dramàtica, interessa a l'autor de donar una idea perfecta de la decoració.

L'ambient o bé és donat per una successió de minsos detalls, tot simplement juxtaposats (la predicció de l'*emplazado*, per exemple), o un perímetre—de sensacions, no d'imatges—que dibuixa tot un moment. Així la parella que deixa la ciutat, en la nit d'amor:

«Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
[...]
Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.»

Com, igualment, aquesta encertada descripció de l'agost:

«Espadón de nebulosa
mueve en el aire Santiago.
Grave silencio, de espalda,
Manaba el cielo combado.»

(Remarquem, ací, la supressió d'un terme lògic, explicatiu —clau de la imatge— de què parlàvem fa un moment.)

Algunes vegades és reduïda a uns versos, síntesi de tota una vida o moment emocional:

«Silencio de cal y mirto,»

el del convent on viu la monja.

Mutació

No hi ha cap perill. Quant més, es tracta d'una animació, un xic panteista, del món insensible.

Lloc principal, en aquesta humanització, pertany al vent (cas singular: el poeta ho ha tractat, en tota la seva obra, d'igual forma), el vent llarg, nu, de braç gris; l'espectre

d'argent, galan de torres.

A la Reyerta, «sangre resbalada, gime / muda canción de serpiente». Amb l'albada «el monte, gato garduño / eriza sus pitas agrias». I són les finestres preguntant al vent «por el llanto obscuro del caballero».

I així molts més exemples.

Influència dels contes d'infants?

II

Color

Llibre miniat, ens fóra impossible recordar el *Romancero gitano* en negre. Trobem ací l'empremta andalusa, oriental. Si en certs indrets no dubtem del superrealisme lorquià, aviat, però, ens sobta una completa desvalorització de la forma, un impressionisme. El color (millor, la llum) és la cosa essencial.

El color, la llum, pastant íntimament els éssers, els *re-creen* (els civils, els vers civils, tan sols existeixen de nit). Els actes humans els hi són, fatalment, sotsmesos.

Sota la lluna escauen les passions. La seva llum pesa damunt els mortals (oh nits de la nostra infantesa poruga!) Quan «el alma mece sus hombros / en largo perfil de piedra» s'esvaeixen tots els mals. Neix de bell nou la calma.

Fusió d'escena i color és la disposició constant —responent a l'esperit descriptiu— envers l'estampa, els colors fixats en una composició determinada.

El poeta no pot prescindir de la plasticitat. No se sap perdre en el cervell propi; necessita de l'exponent —transformat o no— Acció.

Imatges

La imatge —creació de l'esperit en ajuntar dues realitats allunyades, i prendre l'una per l'altra— és més emotiva, més realment poètica, quant més allunyada i justa sigui la semblança de dues realitats (Pierre Reverdy).

Des de la comparació, més o menys externa, de dues realitats —producte: tòpic (Zorrilla, Campoamor)— fins a les realitats aplegades sense premeditació, més belles quan més arbitrària llur semblança —les més difícils d'explicar (superrealistes)—, hi ha un bon tros. En aquesta trajectòria es troba García Lorca més aprop d'aquests que dels primers.

La que podríem anomenar la seva tècnica imatgista, és molt vària.

Al costat de creacions totalment gongorines hom troba el vers diàfan, minuciós, detallista:

«Un cielo de mulos blancos
cierra sus ojos de azogue,
dando a la quieta penumbra
un final de corazones.
Y el agua se pone fría
para que nadie la toque.»

No és de la música i colorit —simbolisme— de Góngora (no debades tres segles són passats), del que s'aprofita el poeta actual.

El que més caracteritza, al meu parer, la imatge fonamentalment lorquiana és la fusió, no comparació, de dues realitats. No hi ha una externa ressemblança entre ambdues, sinó que el lligam és més aviat un sentiment —implícit— que produeix, en el poeta, la percepció del terme primer.

Recordem, tan sols, la gran sensació de nit dadà amb aquestes quatre ratlles:

«La noche llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen.»

És, també, en aquest que podríem apel·lar aspecte unanimista, que se'ns parla de l'oratjol (mantes vegades percebut

pel cor), que va apagant les llums del dia:

«y una corta brisa, ecuestre,
salta los montes de plomo.»

Assenyalem, igualment, l'ús de l'evocació per a qualificar tot un moment. És vetllant el cadàver de la jove desconhortada pel gitano absent («Sobre el rostro del aljibe / se mecía la gitana... / Un carambano de luna / la sostiene sobre el agua»), que

«La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.»

Sentiments

Els moments (emocionals, passionals) tenen una gran valor en aquesta obra. Més que per llur essència, hom els hi troba definits per un detall quasi accidental.

Així, per pintar el terror:

«Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas.»

Totes les potències d'una dona desvetllades en espera de l'amant, fins al punt que

«bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.»

La desvetlla després de l'amor: aspres, els ulls, es fixen damunt la dona i la Natura de bell nou se'ls mostra amb el despreci d'un oratge fred:

«Sucia de besos y arena,
yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.»

La frisança donada pel fris de la Guardia Civil (harmonitzat en negre), en el bell somni de la Ciutat dels Gitanos. Hom hi és deshumanitzat. Hom és considerat en funció del sentiment que suggereix:

«Los caballos, negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre la capa relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan, ordenan,
silencios de goma obscura
y miedos de fina arena.»

I per damunt de tot, el desig carnal («Yedra del escalofrío / cubre su carne quemada») de Amnón, satisfet en martiritzar la verge Thamár «bajo las nubes paradas» (Oh Rilke! El suprem instant de silenci davant la paret que cau.)

Les sis notes lorquianes que he escrit no són finides, ni úniques. Més que un estudi crític —per al qual em manca empenta— he volgut fer unes notes en simpatia. Això m'ha dut a multiplicar —pel meu gust ho faria amb tot el llibre— les cites. La intenció del poeta en surt més ben parada.

Als betzols qui, per malparlar de Lorca, ens retreuen la *noche, que noche nochera*, als qui —per desconeixement, o incapacitat intel·lectual— volen tirar tota la nova literatura al cove, convidem a llegir detingudament —si és que en saben— aquest poeta i aleshores (parli Ortega y Gasset) «qui no vegi en ell —l'art actual— més que un caprici, pot estar ben cert de no haver mai entès ni l'art nou ni el vell. L'evolució menava l'art, inexorablement, fatalment, a ço que és avui».

Publicat per primera vegada a la revista *Ginesta* als números 2 (febrer del 1929, p. 45-47) i 3 (març del 1929, p. 69-71).

Juan Ramón Masoliver

Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya



Jaime Picazo

> Mais le nom de Benjamin Péret vous est et vous restera absolument inintelligible. Tous les mots générateurs vous sont et vous seront d'ailleurs interdits. Votre conscience ne s'accomode pas du subconscient.
>
> PAUL ÉLUARD

Per poc que observem «Le monde au temps des surrealistes» hom s'adona que, en aquest mapa, Europa és reduïda a París i Constantinoble, Islanda, Alemanya, Austria i principalment Rússia (essent la resta d'aquest món: Xina, Groelàndia, Alaska, Labrador, Mèxic, Perú i la Terra del Foc, Oceania —amb una Austràlia petitíssima— i Àfrica). A ningú no se li escaparà, evidentment, el sentit d'aquesta nova geografia. I doncs, pensaran més de quatre «documentats», no han arribat, tal vegada a París, els esforços de la nostra gent? Recordeu, ara com ara, els mots que encapçalen aquestes notes.

En parlar de surrealisme, forçosament ens hem de referir al moment actual donat el seu caràcter intensament evolutiu. Provenint del dadaisme (al qual es mogueren els surrealistes de la primera hora: els Breton, Soupault, Aragon, així com els mateixos Picabia, un instant prop d'ells, i Tristan Tzara, unit ara, passats tants anys) ja des del començament, però, abomina de la seva buidor. Aquesta posició es delimita en el Manifest de Breton (1924) i pren cos amb els números de *La Révolution Surréaliste*. L'ambició enorme de Breton que l'empeny cada vegada més cap a erigir-se en representants indiscutibles del sector que avantposa la idea revolucionària a tota altra, porta una confusió horrible. De 1924 ençà, els objectius havien canviat força, elements diferents s'aplegaven per a firmar un manifest (contra Anatole France, Paul Claudel, el militarisme) o fer algun escàndol. Hi hagué la barreja inevitable d'anarquistes, comunistes i *literats.* Però ja de bon antuvi, André Breton, conseqüent amb el seu paper de jerarca, instaurà el règim de persecucions (de «petit Stalin» ha estat motejat recentment). Penso —sigui dit de passada— que la inscripció en el partit comunista fou la causa de les cruentes lluites ulteriors. L'expulsió violenta de Soupault —els companys de Breton, amb el qual havien estat fetes les primeres troballes— i Artaud del grup surrealista (1926) marca ja el desig de purificació. La necessitat d'aquesta esdevenia com més anava més patent, la qual cosa motivà la convocatòria de començaments de l'any passat. Les contestes contràries de gran part dels setanta cinc consultats i els incidents arribats al llarg de la reunió, aclariren molt el grup. Preocupats cada dia més del fet polític, i creient en la necessitat d'una acció conjunta havien de topar amb els elements excessivament materialistes (tipus Bataille, convençut que hi ha «beaucoup trop d'emmerdeurs idéalistes»), amb anarquistes o simplement

panxa-contents. Les exclusions es posen a l'ordre del dia i de tal manera, al temps de publicar-se el segon manifest (desembre 1929) ja no cal comptar-hi amb el drogat Desnos, Raymond Queneau —encarregat de l'enquesta que ocasionà la reunió de febrer—, Naville, Baron i companys que s'aprofitaren de llur posició dins el partit comunista. Arp, Mesens i tants d'altres que pocs mesos abans encara hi pertanyien. Aquest canvi continu del seus membres ha motivat un estat d'opinió obertament criticaire de la conducta dels dirigents, principalment Breton. Però potser la tal conducta era justificada de bon tros. Ningú no ha estat víctima de més arribistes, esnobs i policies. Així el règim de pesquisses i de persecucions violentes, emprat per ells, no respon pas a un perill imaginari; per a continuar llurs «actes de terror» calia primer assegurar-se (exigiren molts d'ells, i no certament els més destacats) de la qualitat dels col·laboradors. El grup surrealista constituït avui per una quinzena, més o menys, de membres s'ha llançat més combatiu que mai a l'enfonsament del materialisme, a la proclamació de la violència i de tot confusionisme. Tot el que pugui dur el torbament a l'esperit. Així, canta l'eficàcia de les obres gratuïtes, és a dir, sense cap sentit determinat. On l'esperit es torturarà a la recerca d'un argument, d'una significació i a fi de comptes haurà de declarar-se en plena fallida. I vet ací ja el confusionisme creat (aquest valor de gratuitisme el tenen molts dels esplèndids gravats —fets d'assemblatge de parts diferents de moltes il·lustracions del segle XIX— que «construeix» Max Ernst; més correntment encara ha obrat el jove René Char, obtenint unes poques fotografies *absolutament gratuïtes*, on l'esperit s'angunieja sense descobrir cap significat).

La diferència del primer al segon manifest és enorme. Tot el que del primer feia una obra literària, una obra de medicina —a consultar, una bibliografia professional— i de filosofia, és en el segon literatura de pamflet, difamadora, amb el mateix to de les revistes tan odiades d'ells: venudes a la policia. La descoberta de les relacions amb els expulsats del grup, dels afers repugnants en els quals intervingueren, donen al tot un valor de document acusador formidable. I no deixa d'ésser curiós com Breton creu un deure defensar-se en coses —la seva probitat i honor— que potser no haurien d'avenir-se massa amb el seu pensament. Les acusacions del manifest, la metapsíquica, el sadisme i el confusionisme predicats, han ferit les conviccions dels intel·lectuals motivant, com és ara, la publicació d'«Un Cadavre», per obra del grup de *Documents* (tràns fugues del surrealisme, la seva part més gran, el que no li priva d'ésser —com he dit de vegades— la revista més intel·ligent de França). Bataille —ja fet en això d'emprar mots forts— es presenta amb una violència sorprenent. Però de fet el despassa Ribemont-Dessaignes, el qual tracta Breton de «têtard de bénitier», capellà, agent provocador i inspector (el que més blasma el manifest i que motivà la major part de les expulsions: la del mateix Ribemont-Dessaignes). Robert Desnos, G. Limbour, acusen el fingit amic d'altre temps. I semblantment Queneau, Max Morise, Baron, Prevert...

Les temptatives fetes a Espanya, poden ésser considerades com a surrealistes? Si del que es parla és, com hem exigit, del surrealisme present, evidentment que no.

En passar, ara, a examinar les diferents provatures podem considerar, els autors, en grups geogràfics. El precedent arrenca immediatament després de l'Ultraisme, del grup de la Residència —de Madrid— amb esperit dadà: Pepín Bello, Buñuel, Dalí, Lorca, Hinojosa, Prados, Sànchez Ventura, Vicens, etc. D'aquests havia de nèixer, tornats a Andalusia, la revista *Litoral*. Tota una generació formada a Madrid s'escampa arreu d'Espanya originant dos nuclis importants: l'andalús i el del Centre. Pels universitaris de la Residència, educats de cara a la literatura de París, als temps heroics de

l'avantguardisme, res més natural que assajar-se en les noves formes. No perdem de vista, però, que el «surrealisme» resultant era purament literari i encara no de la mateixa qualitat en tots ells. Qui primer s'hi llença Hinojosa; i més tard, Aleixandre, Cernuda i Altolaguirre. El surrealisme de Lorquita més aviat l'anomenaria ingenuisme o infantilisme (més patent, encara, en els seus dibuixos) tot per a no fer-li el disfavor de reduir-lo a superficialitat d'amateur. Simultàniament apareix una tongada literàriament més jove, a Sevilla (*Mediodía*: Romero Murube i Porlan i Merlo, els quals són els més remarcables). I a Huelva Rogelio Buendía —Buendía, vell com Espina—. Intents pictòrics no falten: apart Lorca, a *Litoral*, col·laboren Manuel Angeles Ortiz, i Bores des de París; més tard, també Peinado.

Abans de passar més endavant voldria distingir: hi ha una activitat «artística» (és innegable que *encara* hi ha gent que hi creuen i que fan, conscientment, art) i d'altra banda hi ha l'aplicació del subconscient a la vida. Així, els primers, emprant —tot concedint que siguin sincers— el subconscient com a via d'inspiració, són *purament* uns artistes per afegir a la llista de centúries. Picasso és un pintor més. (Ah! i un pintor *francès.* Quan us parlin del malagueny, d'ancentralisme espanyol, etc., malfieu-vos.) Per tant, es tractarà d'una escola més: la *subconscientista*, si us plau; entrant en torn com l'impressionisme, futurisme i cubisme, amb molta més força, volem creure. Picasso, el gran nom després de Velàzquez i Cezanne, sempre immòbil però sempre únic: la seva última manera és determinada per exigències del marxant que així té *assegurada la venda*. D'altra part, hi ha el fet surrealista: l'escriptor o pintor, actualment, fa obra de tesi. Tenint una certa tècnica, o no, labora per la revolució moral i social, en tot moment; tal com la seva vida és un seguit d'actes per aquest camí. Diguem des d'ara que els «surrealistes» d'ací, llevat de dos o tres excepcions, són uns perfectes subconscientistes, que val a dir tant com els Bécquer o els Mir del nostre temps.

Al grup del centre adscriurem Rafael Alberti (tot i ésser gadità de naixença). Alberti, darrerament, amb poesies calcades de Benjamin Péret i fent una vida exhibicionista escaient per a esperverar dames de Lyceum i acadèmics panxuts, pogué ésser el bluff surrealista de la temporada passada. Quin canvi, aparentment, en el poeta-mariner d'altre temps! No us enganyéssiu massa: ell mateix, quan arribava al punt màxim de l'acrobàcia, es confessava successor de Calderon. Mirant així, és a dir, sota el prisma artístic, Alberti resulta sempre un dels primers poetes castellans —que en aquest temps vol dir espanyols. Així *Cal y Canto* i *Sobre los ángeles*. Fa temps que li hem perdut la pista i tenim entès que —potser allò de «fer un pensament»— prepara teatre dels anys de *Marinero en tierra* i *La amante*. *Poeta* se li poden demanar *poesies* reeixides; la seva vida no ens interessa. Alberti implicava el reconeixement del cretinisme, de l'inhibicionisme més rabiós, perdent-se tot en superficialisme en no ésser aplicats a la moral, a la «vida». En aquest «pla cretí» podria senyalar-se la colla de Santeiro, famosa pels escàndols donats a Madrid («escopir, escopir, escopir»), i l'esplèndid *Petere* escrivint amb un automatisme absolut. Pictòricament trobem Benjamín Palencia i Moreno Villa, militants fins no fa gaire en el formalisme més pur. No voldríem fer cap tort si diem que més que possibles visions o automatismes, es tracta d'abstraccions. Llur mode present té el valor d'un canvi de tècnica en el qual cal desitjar, als amants de l'art, l'igualment als dibuixos de braus, per exemple, que dibuixà el segon pel centenari de Goya. (Pel Palencia nou, vid. *Litoral* maig 1929 i *Hèlix*, núm. 8 i 10.) Recentment han fet aparició les pintures d'una castellana vella, Angelita Santos. Tota la literatura de Gómez de la Serna recolzant-se en la vida d'aquesta joveneta, no ens pot decidir pel seu surrealisme. Fora el mateix voler-ne trobar, per exemple, en la Concha Méndez Cuesta

d'anys enrera. Tot i la seva conducta, els versos de Concha Méndez què seran més que «avantguardistes»?

Amb connexió amb els grups andalusos i Madrid sorgí, al Cantàbric, *Carmen* amb la directiva de Gerardo Diego, i dues figures joveníssimes Alvarez Piñer i Basilio Fernàndez; en aquell, literatura; en aquests, influència. L'enorme valor d'aquesta revista fou donar-nos a conèixer Joan Larrea. Enemic de tota literatura —ell, arxiver— i cada dia més fastiguejat de la cultura, de l'intel·lectualisme, li era un turment, aquella vida i després de demanar l'excedència marxà a París. Un abús de confiança (?) de Cansinos-Assens i més tard de G. Diego motivà la publicació d'uns «poemes» que mai no havien pensat ésser llegits del públic. Per això calgué traduir-los literalment del francès. Més tard, a París, s'acabà de desinteressar de la vida europea i havent-se enamorat, partiren tots dos cap a Perú (no per resoldre un problema econòmic sinó per fer de pagès a les muntanyes americanes).

Situats a Catalunya, els casos són reduïdíssims. Foix és el més destacat d'aquella activitat que hem dit subconscientista. Els fragments apareguts a *Trossos* —fa una dotzena d'anys— diuen molt del temperament «interiorista» d'aquest poeta. Fora una lleugeresa, però, basant-se en els seus textos, d'afirmar el seu surrealisme. No voldria penjar cap rètol al meu amic mal no fos per a no contribuir a la llegenda, com mig irònic diu ell. Fora interessant parlar de l'ocultisme, de la seva teoria de l'amor i l'amistat, però és gust reservar-se aquelles converses. (Foix, reclamo el dret de publicar un dia, llunyà, les memòries pòstumes de Gertrudis.) El surrealisme del primer manifest podria comptar evidentment amb Foix a les seves filles. Publicar el manifest 1929, és impossible.

Semblant és el cas d'aquesta ànima de nen que és Joan Miró. Fill del seny català, mai el seu esperit el permetria d'enrolar-se a un grup revolucionari. Ja fa temps tingué una seriosa topada amb els surrealistes, degut a l'escenari que féu per un ballet de Londres. Però això és oblidat i Miró no pot menys d'ésser estimat pels qui el coneixen. Llavors de la reunió esmentada més amunt, fou consultat (com els setanta cinc altres) i la seva resposta manifesta com sentint-se amb una individualitat rabiosa es veia incapacitat de sotmetre's a la disciplina de caserna que tota acció comunal exigeix. I és que Joan Miró és això exactament: un home abocat al pas de la seva vida interior. Els qui el coneixen saben ben bé com és amable una conversa amb ell, i el gaudi dels silencis. Joan Miró, pintor folklòric —que no ha dubtat en dir-li Michel Leiris, exsurrealista, un dels firmants del pamflet contra Breton— animador del seu camp de Tarragona, aliè al grup, el seu concurs ha estat demanat de vegades per a publicacions surrealistes. Amb Picasso, tenen les regnes de la pintura actual. Un altre cas desorientador és Angel Planells. Com recentment diguérem a *Hèlix*, Planells és un home tímid, incapaç de fer la violència més petita, però torturat de les visions que, per alleujar-se'n, pinta. Hi ha també el pintor Artur Carbonell, darrerament *Gol*, i d'altres menys vistos (recordem l'estudiant Margarit); es fa innecessari de repetir com tots ells són *estrictament artistes*, reduint-se el seu valor al de la tècnica o d'altres elements en els quals basen, els crítics, la literatura de llurs judicis.

Els únics surrealistes actuants, autènticament surrealistes, són —a Espanya— Lluís Buñuel i Salvador Dalí. Els sols qui han sacrificat un munt de realitats per sotmetre's a l'acció col·lectiva. El surrealista és avui més home de clan que mai; els acords presos pel grup es suposen acceptats per tots els membres i així se'ls pot fer firmar manifestos sense ésser consultats. Tots els actes, tots els esforços del surrealista han d'adreçar-se a la mateixa finalitat. Aquest sentit, aquesta tesi, en qualsevulla manifestació, és el que trobem en la vida de Dalí, és el que fa existir «L'âge d'or» —títol definitiu de «La Bête Andalouse»— de Buñuel.[1]

Tot aquest curs passat hem «patit» a Espanya un sadollament del mot surrealista. *Litoral* intentà la publicació d'un número amb col·laboracions dels elements de París. Però això fora posar una causa social al servei dels «amateurs», dels selectes, de tot Espanya. «Màlaga dolçament se surrealitza» ens fou dit a fi d'hivern. Ultra els conreadors d'abans calia afegir-hi Emilio Prados, Souviron, Darío Carmona, i algun altre (José Luis Cano, per exemple, en el qual podem veure «l'escolarisme» del qual parlàvem suara. No tan buit, però, com Valbuena Porat. Angel Balbuena, per què no investigueu clàssics espanyols en comptes de jugar a fer poesia? Tothom en guanyaria). El «dolç ambient» surrealista de Màlaga és una de les entelèquies més grans que hagin pogut córrer. Hinojosa, representant típic del senyoret andalús: la *bella* «Poesia de perfil» restarà el seu jo més autèntic. Els somnis posats en vers fan molt bonic. D'altra banda, la possessió de dos automòbils no permet pas gaires subversions. Cernuda, bon diplomàtic, molt documentat, i amb el seu camp als salons; no podem oblidar l'antic poeta refinat. I Manuel Altolaguirre, el poeta íntim, anímic, ara com sempre. Darío Carmona, el nostre jove amic, mostra una preocupació contínua que l'ha fet deixar de banda l'art com a sistema. Amb l'estudi de Picasso assolí la tècnica de la vida. Li faríem avui l'objecció de no ésser prou sincer amb ell mateix. La posició surrealista mantinguda pel renom que pugui donar i àdhuc el fet d'amorosir-se a les recerques del subconscient em sembla bon tros errada per reduir-se, bé que inconscient, a una posició artística com una altra. El que sempre ens interessarà en Darío és aquest neguit per expressar estats viscuts, aquestes crisis que tant l'han torturat i que de segur el turmenten encara. Per això ens sabria greu que tot es perdés per una dèria arribista, per un malabarisme buit de significat. (No és el fer l'independent el que val dels homes, sinó que *visquin* llur vida.) Els homes del surrealisme, els autèntics, tan sols poden comptar —en aquest grup malagueny— amb Emilio Prados. Expoeta, blasma de tota la seva obra pretèrita; cada dia malfiant-se més de tot, treballa amb tots els seus mitjans en la recerca del jo pur. La gent de *Litoral*, considerant caducada aquesta, tractaren de fundar una revista subversiva amb el nom d'«elementos» o «poesia» (força suspectes) a la publicació de la qual precediria el manifest dels «cinc poetes». Amb l'estada recent de Dalí a Màlaga, rebutjada ja la idea de la revista, hom pensà de fer una mena d'antologia de *La Révolution Surréaliste*. Per ara no s'ha posat en pràctica. Què ens reserven els amics d'Andalusia?

Examinats, amb els oblits inherents, els intents surrealistes d'Espanya (potser amb massa condescendència, de la qual demano perdó) no em resta més que repetir les paraules del títol: *Hipocresia*. En primer lloc, l'arribisme innoble de gran part dels seus conreadors. La facilitat d'escriure imbecil·litats, màximum si això reporta fama. Oposada a això, la vida absolutament burgesa d'aquests revolucionaris improvisats. La ignorància dels criticastres que davant de qualsevulla cosa que no entenien si hi havia un parell de línies sinuoses clamaven: surrealisme. La ignorància, més trista encara, dels «artistes», els quals quan copien Dalí ja es mostren satisfets. *Possibilitats?* El camí seguit fins ara no és —pels aprenents de surrealista— dels més esperançadors. Hi ha un seny, hi ha una tradició arreladíssima a casa nostra, i són poques les persones que no siguin fondament pacifistes, que no menyspreïn els exaltats de «l'estúpid segle XIX». Ultra l'arrelament innegable de les idees de família i moralitat, hi ha en els espanyols un fons autènticament cristià. És inútil de retreure els milers d'indiferents en matèria religiosa i moral. Proposeu-los l'il·legalitat més lleu, la indelicadesa, en el tocant a sentiments, i obtindreu la seva oposició. Vindria el bolxevisme i el noranta per cent de les llars espanyoles canviarien Crist pels retrats de Lenin, però la seva arquitectura anímica seria ben bé la

mateixa. El mateix sentit d'humiliació, la resignació, no refiar-se d'ells mateixos, al cap i a la fi les característiques del cristianisme cert. Potser Buñuel, de les terres d'Aragó, podrà entendre'm.

El surrealisme proposa la lluita com estat natural de l'home, la guerra oberta a tota organització estatal, a la policia especialment, la desqualificació del treball, creació essencialment burgesa postfeudal i de les llibertats de l'home que l'han acceptat. (La jornada de vuit hores essent el reconeixement absurd per tothom d'aquesta xacra. Uns joves vaguistes recentment no demanaven l'augment de les setmanades, sinó que es reduïssin a dues, les hores de treball, per aleshores fer una nova vaga que el suprimís íntegrament.) La persecució de la idea religiosa (pel bon surrealista, els temples són els wc millors. Podria pensar mai, cap espanyol, que les mil esglésies de Sevilla resolguessin la carència dels mingitoris públics?). El grup surrealista és un clos. Els diferents grups literaris tenen relacions entre ells; les escoles artístiques són companyes d'un mateix gremi; els artistes són admirats i reben homenatges. Els surrealistes són foragitats de tot arreu, són avui la gent més coralment odiats i menyspreats. Ésser surrealista suposa no tenir amics, suposa no poder viure on es vol, ésser perseguit per gent pagada per tustar-vos i cremar la vostra casa, ésser qualificat d'indesitjable i per tant expulsat d'un país o ésser empresonat o tancat a un manicomi. Comporta ésser motejat, públicament, de *flic*, *faux frère*, *lion châtre*, hipòcrita, escolanot, *jobard sinistre*, *pelotard*, *greffier*, que tot això i molt més ha estat dit a André Breton, vol dir ésser tractat d'invertit i, abans que me n'oblidi, suportar el llepafilisme del remat d'snobs internacionals (que no és la cosa menys terrible).

I, doncs, senyors surrealistes espanyols?

«Como escribe Pierre Unik —que diria Lluís Cernuda:

Quand on élèvera une statue a l'assotiation des idées.

y como contesta Luis Aragon:

L'ange du bizarre inventera l'art du billard.»

Nota. Potser amb aquestes planes, inconscientment he contribuït a augmentar el confusionisme. *Tant pis!* Evidentment no hi havia cap desig de fer-ho i menys com a sistema. Es reduiria a una qüestió de funcionament. Ja he dit que, aquí, és un mite el surrealisme!

[1] El Buñuel més recent (el de *La bèstia negra* —col·laborant amb Corteau— i contractant com a director de films parlats espanyols per a la Metro-Goldwyn-Mayer) no el conec prou per a parlar-ne. A l'interior, a juny d'aquest any, estrictament, em refereixo en aquestes ratlles: la conducta actual no desvirtua la d'abans.

Publicat per primera vegada al *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya* (núm. 7-9 [juliol-setembre de 1930]) p. 198-206.

Quaderns de Vallençana

Núm. 1
Juny del 2003
Època I



Fundació Juan Ramón Masoliver

Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 93 572 64 74 (Regidoria de Cultura)

Desitjo rebre la revista Quaderns de Vallençana

Quaderns de Vallençana. Preu subscriptor: 4 euros per número

DOMICILIACIÓ BANCÀRIA (imprescindible per a poder cursar la teva subscripció). Si us plau, carreguin al meu compte o a la meva llibreta el pagament del rebut que Quaderns de Vallençana els presentarà a nom meu fins el proper avís.

De conformitat amb el que disposa la Llei Orgànica, 15/1999 de 13 de desembre, de Protecció de dades de caràcter personal. El titular de les dades queda informat, accepta i autoritza expressa i plenament la seva incorporació al fitxer de subscriptors de Quaderns de Vallençana, a fi de gestionar les subscripcions i proporcionar-li informació sobre les nostres publicacions i sobre les nostres activitats. Si no desitja rebre aquesta informació marqui amb una "X" aquesta casella. ☐ Té dret a accedir a l'esmentat fitxer i a rectificar o cancel·lar les seves dades dirigint-te a l'atenció al client.
El tractament de les dades proporcionades es fa segons el que preveu el RD 994/1999 adoptant les mesures de seguretat necessàries per tal d'evitar-ne la pèrdua, alteració, o accés no autoritzat per part de tercers.

Dades personals

Nom	1r cognom			2n cognom
Adreça	Núm.	Pis	Porta	Esc./Bloc
Codi Postal	Població			Comarca País
Telèfon	Adreça electrònica			
Data de naixement	DNI			Em vull subscriure a partir del núm.:

Nom i cognoms del titular

Entitat | | | | Oficina | | | | DC | | Núm. compte | | | | | | | | | | Signatura Data

POTS SUBSCRIURE'T MITJANÇANT:
Butlleta. *Envia-la per correu a*: Fundació Juan Ramón Masoliver - Ajuntament de Montcada i Reixac - Av. de la Unitat 6 - 08110 Montcada i Reixac.
Telèfon. *Truca al*: 93 572 64 74 (Regidoria de Cultura).


FUNDACIÓ (OAL)
Juan Ramón Masoliver